

Walter Grasskamp

Ein Engel verschwindet

KÜNSTLERPORTRAITS AUS VIERZIG JAHREN

Joseph Beuys
Hans Haacke
Duane Hanson
Jörg Immendorff
Axel Kasseböhmer
Alex Katz
Anselm Kiefer
Per Kirkeby
Karin Kneffel
Eduardo Paolozzi
Sigmar Polke
Markus Raetz
Gerhard Richter
Sarkis
Aldo Walker
Ben Willikens



Sarkis während der Absenkung des Kronleuchters in der Neuen Galerie – Sammlung Ludwig Aachen, 1979

Krieg der Zeichen

Sarkis

In verschiedenen Versionen kennt man die Geschichte vom Häftling, der in die Mauern seiner Zelle das Wort „Freiheit“ einritz, worauf die Gefängnisleitung einen Maurer beauftragt, die Ritzen auszufugen, um das aufrührerische Wort zu beseitigen. Nachdem der Verputz trocken geworden ist, kann man die Buchstaben natürlich noch besser erkennen als vorher, und der Maler, der nun geschickt wird, um sie mit der Farbe des Zellenanstriches zu übermalen, kann nicht verhindern, dass sich die trockene Farbe schließlich doch von dem älteren Anstrich wieder lesbar abhebt und die Buchstaben noch größer erscheinen lässt als zuvor. In diese Geschichte ließe sich Sarkis gut einfädeln. Man kann sich leicht vorstellen, wie er eine seiner liebevoll gesammelten Leicas zückt, um die verschiedenen Stadien dieses Vorgangs zu fotografieren, denn solche und ähnliche Prozeduren sind seit Jahren sein Thema. Er nennt sie den „Krieg der Zeichen“, und dieses Etikett verweist auf die Kontinuität in seinem Werk, das seit seiner Übersiedlung von Istanbul nach Paris, seit 1964, einer umfassenden Mythologie des Krieges gewidmet ist, deren zentrale Themen Tarnung, Territorien, Waffen und Aufmarschfelder betreffen und seit 1974 als „blackouts“ firmieren. An den Kriegen, die hierbei gemeint sind – Kolonialkriege, Expansionskriege, Klassenkämpfe, Befreiungskriege – interessiert ihn nicht so sehr die Ästhetik des Militanten und Militärischen, als vielmehr das Schicksal der umkämpften Ressourcen und Territorien. In der vierten Ausgabe seines „Journal du Blackout 15“ waren nur die Worte „Kriegsschatz Klassenkrieg“ zu lesen, und der Kriegsschatz ist es, dem sein Interesse gilt. Mehrere Ausstellungen, die er anschließend, zwischen 1976 und 1979, in Deutschland und Frankreich installierte, haben den Umgang mit diesem zwischen Kriegskasse und Kriegsbeute anzusiedelnden Kriegsschatz verdeutlicht.

Im Mittelpunkt dieser Ausstellungen stand seine Beschäftigung mit zwei anonymen Gemälden, einem, das er in dem ehemaligen U-Boot-Stützpunkt der deutschen Wehrmacht in Bordeaux, einem anderen, das er im Keller des Hauses Rue Vergniaud 67 in Paris gefunden hat. Die Bezeichnung Gemälde ist irreführend, aber nur zum Teil, denn es handelt sich um kaum definierbare Farbspuren, von denen man annehmen kann, dass sie von Anstreicherkolonnen herrühren, die ihre Farbrollen abgestreift haben, um sie zu reinigen. Würden

jedoch nicht beliebige Mauern den Untergrund für diese zufälligen und namenlosen Farbstreifen abgeben, sondern Leinwände in einem Museum, dann wären Assoziationen an die abstrakten US-Expressionisten selbstverständlich. Die Tatsache, dass erst ein bestimmter Ort das Ergebnis einer Malaktion als Kunst betrachten lässt, das außerhalb dieses Ortes als beiläufige Verschmutzung angesehen würde, ist Ausgangspunkt für Sarkis' Umgang mit diesen anonymen Gemälden, die er in seinen Museumsausstellungen zitiert. Da es vorrangig die architektonische und institutionelle Inszenierung ist, die der abstrakten Farbspur den Rang der Kunst sichert, machte Sarkis sich daran, mit allen Mitteln dieser Inszenierung zu spielen, um sie gezielt und gekonnt anschaulich zu machen.

So unterteilte er 1978 den schwierigen Raum des Westfälischen Kunstvereins in Münster mit einer weitläufigen Holzwandkonstruktion in einen großen, leeren Versammlungsraum für das Vernissagepublikum und in einen schmalen Ausstellungsparcours, der sich an der Rückwand dieses Raumes entlang zog und von dort aus nicht einsehbar war. Erfahrungsgemäß überlagern sich im professionellen und amateurhaften Vernissagebesuch drei Absichten, nämlich die, Kunst zu sehen, Bekannte und Freunde zu treffen und selbst gesehen zu werden. In der Regel dominiert das soziale das ästhetische Interesse so stark, dass Vernissagebesucher befriedigt nach Hause gehen, obwohl sie kein einziges der Kunstwerke in Augenschein genommen haben. Sarkis' strikte Trennung dieser beiden Funktionen entsprach der Weigerung, dem sozialen Ereignis der Vernissage nur noch den künstlerischen Dekor zu verleihen. Sein Ausstellungsparcours, eine schmale und suggestive Passage seiner Werke und Themen, vereinzelt den Besucher zum Betrachter, der nicht, wie in Kunstmarktboxen, seine Aufmerksamkeit frei herum vagabundieren lassen konnte, sondern, von den Werken umstellt, in die Enge der Auseinandersetzung getrieben wurde.

In einer Ausstellung im Pariser Centre Pompidou hatte Sarkis zuvor auf die Dramaturgie dieser High-tech-Ausstellungsmaschine reagiert. Seine Ausstellung fand unter dem Titel „Réserves Accessibles“ in und mit genau jenem Teil des Pompidou statt, der diese rein technische Bezeichnung trägt. Dabei handelt es sich um das zugängliche Magazin im vierten Stock, das aus drei Reihen von jeweils 11 Platten besteht, die unter der Decke aufgehängt sind. Auf Knopfdruck kann man Platte für Platte herunterlassen, um für jeweils drei Minuten die Bilder aus der magazinierten Sammlung zu betrachten, die normalerweise hier untergebracht sind. Sarkis befestigte auf jeder Seite dieser großformatigen Platten Nylonplanen, wie sie zum Abdecken des Ladegutes auf Lastwagen benutzt werden, und versah sie in einer ausgeklügelten Anordnung mit Sprühdosengemälden, die sich variantenreich mit den beiden anonymen Gemälden

aus Bordeaux und Paris auseinandersetzen. Mit dieser Verwendung des Mechanismus der Réserves accessibles gelang es Sarkis nicht nur – wie bereits in Münster-, dem Besucher Entscheidungen abzuverlangen und ihn als Betrachter Teil weines Szenariums werden zu lassen. Mit den vorprogrammierten Betrachtungszeiträumen von jeweils drei Minuten machte er neben der Szene auch die Aufführungszeit zum Bestandteil der Ausstellung und verdeutlichte damit eine zweite, wichtige Dimension des Theaters in der Ausstellungsinszenierung. Die Form der Ausstellung ist schließlich im wörtlichen wie im übertragenen Sinn das Theater, das man um die Kunst macht, und dieses Theater ist Thema der Installationskunst von Sarkis.

In dem mit Stuckwerk und Architekturgags des Rokoko überfrachteten Ballsaal der Neuen Galerie – Sammlung Ludwig in Aachen schuf sich Sarkis mit einer sechseckigen, geschlossenen Konstruktion einen spröden Raum im Raum. Auf dessen Innenflächen brachte er sechs Zitate des anonymen Gemäldes aus dem Pariser Keller an. Neben diesem Gemälde zitierte er außerhalb des Sechsecks mit zwei Diaprojektionen eine andere Gattung des anonymen Gemäldes, nämlich jene Parolen, die er auf Hauswänden in Frankreich, Italien und der Türkei vorgefunden und fotografiert hatte, vor allem aber die Ergebnisse von Gegenaktionen, bei denen diese Parolen überpinselt oder mit Sandstrahlern beseitigt worden waren. Das Foto einer solchen Austilgungsaktion, die Sarkis zufällig vor dem Centre Pompidou beobachten konnte, sollte ursprünglich das Plakat der Pariser Ausstellung zieren. Aber der Verwaltungsdirektor des Pompidou, das auf dem Foto am Rande zu erkennen war, verbot diesen Entwurf und bestätigte dadurch in aller verwünschenswerten Klarheit eine weitere Erkenntnis, die Sarkis' Beschäftigung mit den anonymen Gemälden nahe legt: dass die Kunst nämlich nicht auf der Straße stattzufinden hat.

Die doppelte Zensur, die im ersten Schritt der Entfernung der Aufschrift auf der Außenmauer galt und im zweiten Schritt mit dem Foto auch die Erinnerung an diese Austilgungsaktion auf dem Plakat austilgen wollte, trifft Sarkis nicht zufällig, sie ist sein Thema. Denn als Kriegsschatz gilt ihm auch und gerade die Kunst. Als hochgezüchtete und differenzierte Ausdrucksleistung steht sie in den gesellschaftlichen Auseinandersetzungen in der Regel denjenigen zur Verfügung, die von den Verhältnissen profitieren. Sie steht diesen Kreisen zur Verfügung, weil die Künstler sich zur Verfügung stellen, denn das Theater, das man ihnen zum Dank um ihre Werke veranstaltet, ist ein verführerisches Bestechungsgeschenk. Dieser Kunstbegriff wird entschieden gegen wilde und spontane Ausdrucksaktionen ins Feld geführt, mit denen sich andere, unzufriedene Kreise der Gesellschaft zu Wort und Bild melden. Indem diesen

Ausdrucksmitteln die Anerkennung als Kunst vorenthalten bleibt, sind sie für Austilgungsaktionen als vogelfrei erklärt. So verschafft sich ein Teil jeder Gesellschaft Ausdruck über die Benutzung der Kunst und der Künstler, während der andere Teil spurlos bleibt.

In diesem Kontext sind auch die anonymen Gemälde aus Bordeaux und Paris nicht mehr unverdächtig, selbst wenn sie sich (wie in Aachen) ausnehmen, als hätten Franz Kline und Robert Motherwell den launigen Versuch einer Zusammenarbeit gemacht: Auch sie könnten Ergebnisse von Austilgungsaktionen gewesen sein und Graffiti abdecken, die nicht genehm waren. In dieser Ambivalenz der anonymen Gemälde und Farbflecken bewegt sich die Arbeit von Sarkis. In Aachen ließ er den riesigen Kronleuchter des Ballsaals nicht deswegen auf die Höhe seines Raumes im Raum herunterkurbeln, um diesen besser auszuleuchten. Der Kronleuchter wurde zwischen diesen anonymen Zeichen gleichsam zitiert, er vertrat prunkvoll die kulturelle Ordnung, die eigene Räume für den künstlerischen Ausdruck schafft, dessen Ausübung außerhalb der Museumsmauern strafrechtlich verfolgt werden kann – unter anderem auch nach Vorschriften gegen das wilde Plakatieren, die Sarkis genau kennt und die ihm schon einmal als Titel einer Ausstellung dienten. Demonstrativ nahm Sarkis in seine Diaprojektoren auch Bilder zweier Aachener Mauerwerker auf, die schon einige Zeit vorher anonym und im Schutz der Nacht Aachener Häusermauern mit politischen Gemälden, Sprühdosenmitteilungen und pointierten Illustrationen versehen hatten, die von der Stadtverwaltung meist unverzüglich entfernt worden waren. Er gewährte ihnen symbolisches Asyl in seinem symbolischen Exil, denn der Raum der Kunstausstellung ist für ihn vor allem eine Enklave der Reflexion, in der er den Krieg der Zeichen, der außerhalb der Museumsmauern ständig verloren geht, stets von neuem erklärt.

Deutsch-deutsches Portrait

Hans Haacke

Hans Haacke lässt sich viel Zeit mit seinen Ausstellungen, und er braucht sie auch, denn der Ort und der Zeitpunkt der Ausstellung sind die entscheidenden Vorgaben, nach denen er jedes Ausstellungskonzept ausrichtet, denen er sich förmlich ausliefert, weil gründliche und in den Ergebnissen nicht immer absehbare Recherchen vor Ort sowie unvorhersehbare Ereignisse Ausstellungskonzepte und Eröffnungstermin immer wieder in Frage stellen können. Das Ergebnis dieser Arbeitsweise sind Installationen, die sich nicht nur in einem ästhetischen Sinn auf den Raum beziehen, in dem die Ausstellung stattfindet, sondern auch und vor allem auf die kulturelle und politische Situation des Ausstellungsumfeldes. Diese Installationen sind konkret, denn die Arbeit, die Haacke in eine Ausstellung investiert, kommt ihrer Wirkung vorwiegend in den räumlichen und zeitlichen Koordinaten zugute, an denen sich Thema und Form der Installation orientiert haben. Andererseits ist die westliche Welt, in der Haacke lebt und arbeitet, durch multinationale Konzerne und eine weltweit operierende Kulturindustrie so standardisiert, dass Haackes genau lokalisierte und datierte Installationen auch abstrahierbar sind. Sie verlieren mit dem Ende der Ausstellung nicht völlig ihre Bedeutung, behalten vielmehr jede für sich den Charakter eines Beispiels in zweifachem Sinne: Sie liefern Exempel konkreter Konstellationen im internationalen Geflecht der wirtschaftlichen und kulturpolitischen Beziehungen, und gleichzeitig sind sie Belege der artistischen Strategien, die Haacke über die Jahre hinweg ausprobiert hat. Daher ist es legitim, Beispiele und sogar Retrospektiven dieses Werkes an Orten zu zeigen, für die und an denen sie gar nicht erarbeitet worden sind.

Aber Haacke begnügt sich nicht mit Ausstellungen von älteren Werken, die er aus dem Atelier mitbringen oder aus Sammlungen ausleihen kann, denn jede Ausstellung bedeutet für ihn in erster Linie die Herausforderung, seine spezifische Arbeitsweise auf den Ort der Ausstellung anzuwenden. Und so wollte Haacke sich 1984 auch nicht mit einem früheren Werk an der von Kasper König kuratierten Düsseldorfer Ausstellung „von hier aus“ beteiligen, die sich bereits im Titel auf den Ort und den Zeitpunkt bezog, wie es auch Haackes Vorgehensweise kennzeichnet. Andererseits band ihn die Vorbereitung einer Einzelausstellung im RealismusStudio der Westberliner „Neuen Gesellschaft



Hans Haacke, *Weite und Vielfalt der Brigade Ludwig*, Installation 1984

für Bildende Kunst“ (NGBK), die ebenfalls im September 1984 beginnen und Arbeiten seit 1969 und vor allem aus den letzten fünf Jahren zeigen sollte. Für diese Einzelausstellung hatte Haacke eine neue Arbeit vor Ort vorbereitet. Sie widmete sich der Kunstsammlung des „Ludwig-Instituts für Kunst der DDR“. Eine Präsentation dieser damals im westdeutschen Oberhausen beheimateten Sammlung hatte die Westberliner Staatliche Kunsthalle für den Sommer 1984 angekündigt. Haackes Ausstellung orientierte sich in der Thematik, aber auch in der Terminplanung an diesem kulturpolitischen Ereignis. „Das Ludwig-Institut für Kunst der DDR“ wollte nach Jahrzehnten einer politischen wie kulturellen Trennung den westdeutschen Nachholbedarf an Informationen über die künstlerische Entwicklung in der DDR decken. Mit einer ständigen Ausstellung in Oberhausen, wissenschaftlich bearbeiteten Sammlungskatalogen und Wanderausstellungen kommt es dieser Aufgabe nach. Seine erste Wanderausstellung, die in der Westberliner Kunsthalle Station machte, signalisierte diesen Anspruch in ihrem Titel „Durchblick“.

Ausgerechnet einen Industriellen wie Peter Ludwig in der Rolle des Kulturvermittlers zwischen den beiden Staaten deutscher Nation zu sehen, müsste allen Beteiligten eher paradox erscheinen, verkörperte er doch eine Bilderbuch-Version des kapitalistischen Unternehmers, wie sie im Feindbild-Arsenal der DDR-Propaganda bestens Verwendung finden könnte, um die Errungenschaften des „real existierenden Sozialismus“ gegen das westliche System von Ausbeutung und rücksichtslosen Marktstrategien abzusetzen. Doch diese Konfrontation unterblieb; weder ein Werner Tübke, der doch großartige Gemälde von Arbeiter- und Bauernfeinden geliefert hat, noch ein Volker Stelzmann, der die Schrecken der westlichen Dekadenz kontrastreich zu bebildern wusste, griffen die Herausforderung auf, die ein westlicher Kapitalist wie Peter Ludwig ihnen eigentlich hätte bieten müssen. Dieses frappierende Entgegenkommen der Künstler des „Sozialistischen Realismus“, den westdeutschen Industriellen zu beliefern, statt ihn zu malen, hätte sich nun auch als Indiz dafür interpretieren lassen, dass die DDR-Maler ihrer obsoleten Feindbild-Dramatik überdrüssig geworden sein könnten, um sich nun einer differenzierten politischen Kunst zuzuwenden, die auch die Verhältnisse in ihrem eignen Staat thematisiert, statt einen nimmermüden Klassenfeind stets im Westen auszumachen. In diesem Fall wäre das Bild, das man sich im Westen vom „Sozialistischen Realismus“ gemacht hatte, zu revidieren gewesen, um nicht selbst zum westlichen Feindbild zu gerinnen.

Aber es gab einen anderen Grund dafür, dass die DDR-Maler ihren potenten Sammler aus dem Fundus jener Feindbilder ausklammern, mit denen sie ihn belieferten, und dieser Grund war Thema der Westberliner Installation von

Hans Haacke, die in emblematischer Dichte die kulturpolitische und wirtschaftliche Bedeutung auslotete, die dem „Ludwig-Institut für Kunst der DDR“ zukam. Haacke betrachtete die Abstinenz der DDR-Maler als symptomatisch für die Abhängigkeit der Malerei des „Sozialistischen Realismus“ vom übergeordneten wirtschaftspolitischen Kalkül, denn Ludwig trat in der DDR nicht nur als Sammler, sondern auch als Handelspartner in Erscheinung, und damit geriet er in eine privilegierte Position, welche die Malerei des „Sozialistischen Realismus“ wie einen blinden Fleck aus ihrem Wahrnehmungsbereich ausschloss – das Bildnis des Handelspartners Peter Ludwig blieb ungemalt.

Diese partielle Feind-Bildstörung behob Haacke in seiner Installation, in der dieses ungemalte Bild nachgereicht wurde, von Haacke stellvertretend für seine DDR-Kollegen gemalt. Es orientierte sich bewusst nicht an dem fratzenhaften und manieristischen Figurenarsenal, das eine Malerei entwickeln musste, die den Klassenfeind zu bannen suchte. Schließlich hegt Haacke gegenüber der Malerei immer noch die Vorbehalte des Konzept-Künstlers, der mit seiner Arbeit unter Beweis gestellt hat, dass die Konzept-Kunst über die besseren künstlerischen Mittel verfügt, um politische Verhältnisse darzustellen und zu konterkarieren – nicht zuletzt in der Arbeit „Der Pralinenmeister“, die Haacke bereits 1981 über den Westkunst-Sammler und Trumpf-Fabrikanten Peter Ludwig fabriziert hatte. Auch wenn Haacke seit kurzem die Malerei wieder in diese Strategie einbezieht, so doch vor allem, um ihre manifest politischen Funktionen ironisch durchsichtig zu machen. So verfuhr er in den Portraits von „Ronald Reagan“ (1982) und „Margaret Thatcher“ (1984), die das traditionelle Herrscherbildnis in Kontrast setzten zu den Bildwelten der modernen Medien, aber auch zu einer verinnerlichten neo-expressiven Malerei. Im Gemälde der „Alcan Fabrik“ in Kanada (1983) parodierte er dagegen die Chefetagen-Repräsentationskunst im Kontrast zur Arbeitswelt.

In seinem vierten Gemälde seit der Aufgabe der Malerei um 1960 lieferte Haacke nun eine ironische Mimikry des „Sozialistischen Realismus“, nicht in der Form eines dogmatischen Abwehrzaubers, sondern der eines Agitationsbildes: Peter Ludwig erscheint als Brigadeführer des VEB Dresdner Süßwarenfabrik Elbflorenz (in dem Schocarrés als DDR-Version der westlichen Trumpf Schogetten produziert wurden), wie er gerade nicht die kultivierte Werbetroffel, sondern im Topf mit der Schoko-Masse rührt, während seine Frau Irene und die DDR-Arbeitsheldin Erika Steinführer sich mit Kollegen aus Ludwigs Westberliner Filiale solidarisch erklären, die um ihre Arbeitsplätze fürchteten. Dieses Bild ist aus Malerei und Fotografie zusammengesetzte Malerei. Für den Brigadeführer stand August Sanders berühmter „Konditor“ von 1928 Modell, Irene Ludwig ist dem merkwürdigen Doppelbildnis des Ehepaares Ludwig



Hans Haacke, *Gemälde*, 1984

entlehnt, das der französische Fotorealismus Jean Olivier Hucleux 1976 fertig gestellt hat; Erika Steinführer hingegen stammt aus einem Bild von Walter Womacka, der in Ostberlin lehrte. Diese Collage vermischte deutsch-deutsche Bildrealitäten allerdings nicht um der Bilder willen, auch nicht um der Bilder, die dem Sammler Ludwig gehören. Zu einer Persiflage des „Sozialistischen Realismus“ wird sie erst dadurch, dass die deutsch-deutsche Ökonomie des Peter Ludwig zum Thema des Bildes gemacht wird.

Das war keine einfache Arbeit, nur mühsam ließen sich Umfang und Gehalt dieser grenzüberschreitenden Ökonomie dingfest machen. Denn blanke Auskunftsverweigerung war es, worauf Haacke traf, wenn er in Ost- wie in Westberlin den Fragen nachging, die sich ihm im Zusammenhang dieser neuen Kollaboration stellten: Wurden Rohprodukte aus der Westberliner Filiale des Konzerns über die deutsch-deutsche Grenze gebracht, um in der DDR unter Ausnutzung des deutsch-deutschen Lohngefälles gewinnbringend weiterverarbeitet zu werden und anschließend in Westberlin den letzten Schliff zu erhalten, nicht zuletzt der westlichen Steuerpräferenzen halber? Waren die Arbeitsplätze, die der Konzern in Westberlin geschaffen hatte, subventioniert worden, und was wäre aus den Subventionen geworden, wenn diese Arbeitsplätze – etwa in Anbetracht billigerer Produktionsmöglichkeiten in der DDR – wieder wegrationalisiert worden wären? Waren die Kunstsammlungen Teile eines Kompensationsgeschäftes oder gaben sie nur das diplomatische Entrée ab, mit dem sich der West-Konzern den Zugang zu billigen Arbeitskräften und einem brachliegenden Konsumwarenmarkt sicherte, die andere in Ländern der ‚Dritten Welt‘ um den Preis langer Transportwege, lückenhafter Infrastrukturen und instabiler politischer Verhältnisse suchten und die Ludwig nun ohne all diese Risiken gleich vor der Haustür entdeckt hatte?

Bereits bei den Recherchen zum „Pralinenmeister“ hatte Haacke feststellen müssen, dass der publizitätsfreudige Kunstsammler Ludwig als Unternehmer weitaus weniger informationsfreudig war; die grenzüberschreitenden Aktivitäten des west-östlichen Multis wurden in einem seltsamen deutsch-deutschen Einvernehmen nahezu unter Ausschluss der Öffentlichkeit abgewickelt. Sie blieben im Dunkel einer neuen deutsch-deutschen Allianz, zu deren Grundsätzen es zu gehören schien, die Aufmerksamkeit von den wirtschaftlichen Vorgängen auf die kulturellen abzulenken, also auf die Kunstsammlung, die dieser Hinterzimmer-Version deutscher Einheit die kulturelle Fassade lieferte – auch dies eine paradoxe Situation für die Kunst des „Sozialistischen Realismus“, aus der Haackes sozialistischer Realismus herausführt. Für Haacke bestand jedenfalls kein Zweifel, dass der Titel, den die Wanderausstellung des „Ludwig-Instituts für Kunst der DDR“ trug, glücklich gewählt war, denn Durchblick ist es, den Haacke dem Unternehmer Ludwig neidlos attestiert.

Aber das war nicht das einzige Thema seiner Berliner Installation. Sie stellte auch in Frage, wie es um die arbeitsmarktpolitische Verantwortung dieses Großkunstbesitzers steht, der sich gerne als Mäzen feiern lässt. Nach Informationen der Gewerkschaft Nahrung-Genuss-Gaststätten, die Haacke bei der Vorbereitung seiner Installation vorlagen, sollten in Ludwigs Westberliner Filiale Arbeitsplätze wegrationalisiert worden sein (was von derselben Gewerkschaft später dementiert wurde), und auf diese Informationen bezieht sich die Solidaritätskampagne, die Haacke für sein Agitationsbild in der Manier des „Sozialistischen Realismus“ erfunden hat.

Was die Kunst der DDR angeht, so war der Ausstellungstitel „Durchblick“ eher unzutreffend, denn für die Vermittlung von Kunst aus der DDR konnte das „Ludwig-Institut für Kunst der DDR“ repräsentativen Charakter nur insoweit beanspruchen, wie der „Staatliche Kunsthandel der DDR“ für die Kunst dieses Landes repräsentativ sein konnte; schließlich wurden alle Bildankäufe des Instituts über ihn abgewickelt. Da das „Ludwig-Institut für Kunst der DDR“ den bekannten Auswahlprozeduren, in denen entschieden wird, welche DDR-Künstler in diese offizielle Zirkulationssphäre gelangen, keine kritischen Korrekturen entgegensetzte, musste es sich den Verdacht gefallen lassen, dass seine kunsthistorische Bearbeitung der Sammlung in importierter Geschichtsklitterung befangen war und die Kunst-„Wissenschaft“ sich einem übergeordneten Kalkül zu beugen hatte, in diesem Falle dem des Stifters.

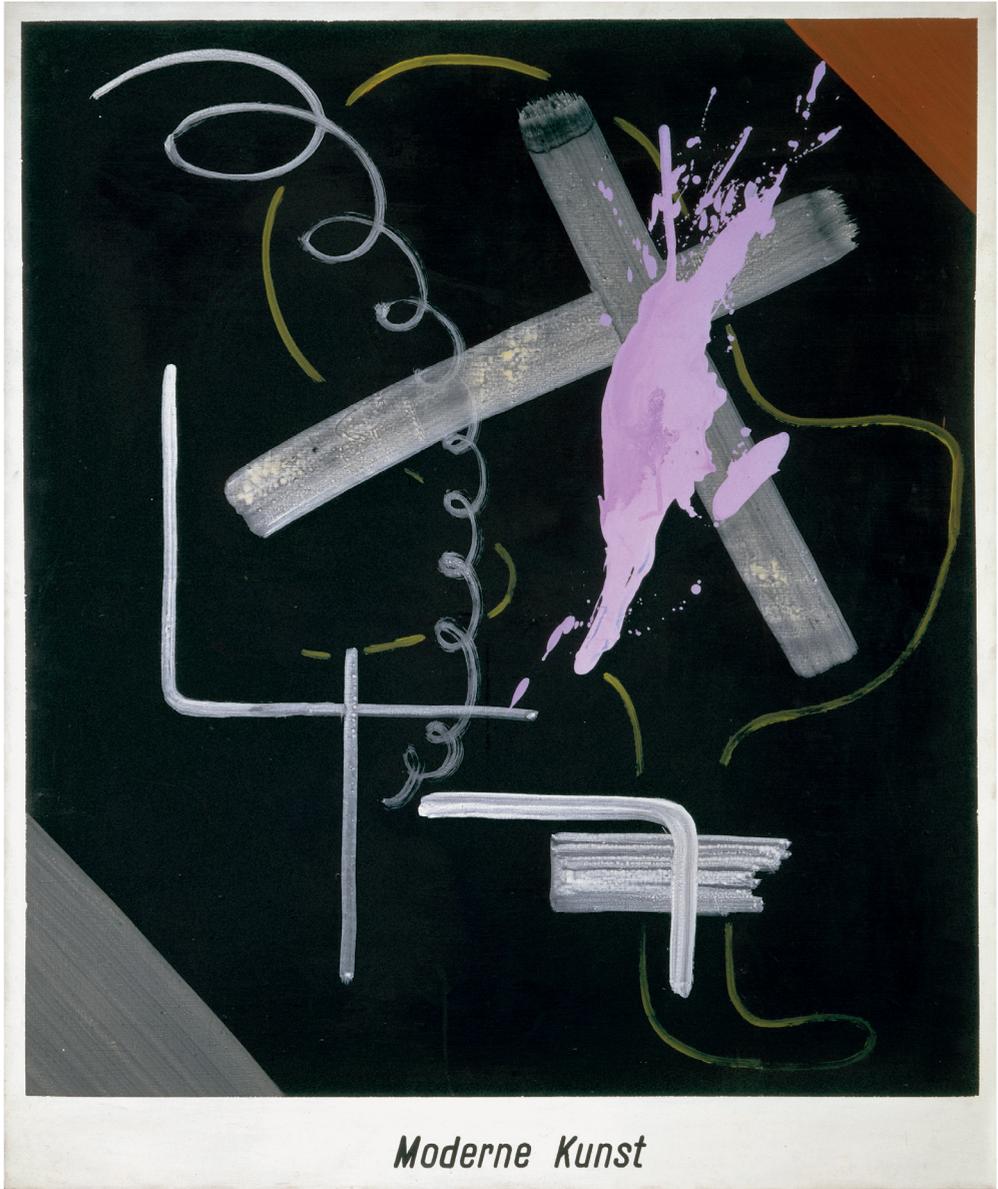
Für die Theorie des „Sozialistischen Realismus“ jedenfalls war Haackes Installation ungleich bedeutsamer als alles, was das „Ludwig-Institut für Kunst der DDR“ bis dahin zuwege gebracht hatte. Denn in der Gegenüberstellung seines Agitationsbildes mit einem westlichen Werbeplakat des Monheim-Ludwig-Konzerns lancierte sie auch die Frage, ob die Malerei des „Sozialistischen Realismus“ nicht ebenso wie die hiesige Werbefotografie nur noch als eine durch und durch künstliche Bildwelt zu betrachten ist, deren historische und politische Aussagekraft zu Gunsten nur noch appellhafter Signale verloren gegangen ist – vielleicht erklärte sich „Die Gegenwart der Mythen“, mit der offizielle DDR-Maler 1984 auf der Biennale in Venedig überraschten, aus dieser Verlegenheit. Statt an dem Mythos eines „Sozialistischen Realismus“ weiterzustricken, der sich nicht nur im Fall Ludwig als realitätsuntüchtig erwiesen hatte, setzte Haacke halb ironisch, aber vielleicht auch halb im Ernst, diese Bildtradition in einem Agitationsbild fort, das eine andere Form der deutschen Einheit propagierte als die, welche man am Werk sah: eine der gewerkschaftlichen Solidarität, nicht der Mesallianzen.

Kleinbürgerlicher Realismus

Sigmar Polke

Einige der jüngeren Maler, die aufrichtige Bekenntnisse des Respekts, gar der Bewunderung zu vermeiden wissen, weichen durchweg von dieser Strategie ab, wenn die Rede auf Sigmar Polke kommt. Diese Maler gehören allerdings bereits zu einer zweiten Generation seiner Schüler, und die Zahl von Polkes Schülern ist groß, obwohl er weder im Rheinland lehrt, wo er wohnt, noch allzu oft in Hamburg, wo er 1978 Professor wurde. Die erste Generation seiner Schüler – falls man bei diesen kurzen Schüben schon von Generationen sprechen kann – hielt Polkes Umgang mit trivialen Bildmotiven für die siegreiche Eroberung eines neuen Terrains; sie glaubte, dieser Eroberung nur Folge leisten zu brauchen, um an der anschließenden Plünderung teilhaben zu können. Polkes Umgang mit trivialen Bildmotiven war aber bereits die vollendete Plünderung, und jeder, der ihm dabei Folge leistete, ging leer aus. Seine jüngeren Schüler berufen sich daher nicht zufällig auf Polkes Haltung als Künstler, nicht auf seine Ikonographie, die gegen Kopien ohnehin resistent blieb, weil sie selbst schon Kopie war. Die erste Generation der Polkisten musste das Werk ihres Meisters geradezu zwangsläufig missverstehen, denn die Art, in der damals die Pop Art international abgefeiert wurde, ließ ihnen Polke als eine deutsche Variante dieser ansonsten angelsächsischen Kunst erscheinen.

Aber Polkes Frühwerk hat mit der Pop Art so wenig gemein wie ein Kamel mit einer Camel-Filter – wie sehr ihn auch das Aufkommen der Pop Art in seinem bedenklichen Treiben bestärkt haben mag. Zwar könnte sein Frühwerk ebenso wie die Pop Art als Reaktion auf die Subjektivitäts-Kulte der abstrakten Malerei verstanden werden – in den USA auf den abstrakten Expressionismus, hierzulande auf Informel und Tachismus – immerhin hatte er bei Karl Otto Götz und Gerhard Hoehme studiert. Aber Polke blieb, und darin liegt der Unterschied zur Pop Art, Maler. Die handwerkliche Revolution der Pop Art, die Verwendung von Techniken aus dem Repertoire der oft arbeitsteilig erstellten Werbegrafik und Plakatmalerei, spielte für sein Frühwerk keine große Rolle. Ein Foto zeigt ihn auf einer Leinwand liegend, während er sorgfältig an einem seiner Rasterbilder pinselt, und dieses Foto macht den Unterschied deutlich: Ihm ging es nicht um die Umwandlung des Gemäldes in ein Medienbild, sondern um die Rückverwandlung des Medienbildes in Malerei.



Moderne Kunst

Sigmar Polke, *Moderne Kunst*, 1968

Auch die Einstellung zur Ikonographie der Alltagskultur ist unterschiedlich: Die nordamerikanischen Pop-Artisten plagiierten die Floskeln der Medien, der Werbung und des Stadtraums mit einer Inbrunst, als sei diese Ikonographie der kleinste gemeinsame Nenner einer ansonsten disparaten und zerfallenen Öffentlichkeit und als solche das legitime Surrogat einer religiösen Bildwelt. Polke dagegen – und darauf beruht seine frühe Wirkung – durchbrach in seiner Motivauswahl die kulturelle Vorherrschaft des Bildungsbürgertums, indem er sich zu den Motiven bekannte, die dem deutschen Kleinbürgertum so lange auf Tapeten, Vorhängen, Markenzeichen und Trivialbildern, in Zeitschriften, Möbelhäusern und Sammelalben untergejubelt worden waren, dass es diese Motive zum Schluss für seine eigenen hielt. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte das deutsche Kleinbürgertum keine eigenständige, authentische Bildwelt entwickelt, keine eigene Literatur, keine eigene Malerei, keine eigene Musik, die in die Zonen der Kunst hätte vorstoßen oder dort gar anerkannt werden können. Seine Lyrik wurde von Schlagertextern geschrieben, seine Prosa handelte von Ärzten, seine Musik hatte den Ewigkeitsanspruch einer Hitparade, und seine Malerei wurde am Fließband produziert.

Die ambitionierten Künstler orientieren sich daher in der Zeit des Wiederaufbaus der Bundesrepublik nach wie vor an den Ansprüchen des Bildungsbürgertums, und so dauerte es fast zwanzig Jahre, bis sich ab 1962 in Polkes Malerei die soziologische Vermutung Geltung verschaffte, dass dieses Bildungsbürgertum überhaupt nicht mehr zählte. Diese Vermutung war nicht abwegig. Die vormals große und einflussreiche jüdische Fraktion, die im Bildungsbürgertum seit Generationen eine Position der Emanzipation gesehen und angestrebt hatte, war ermordet oder vertrieben worden. Die deutsche Fraktion war durch die Tolerierung oder Unterstützung des Faschismus nachhaltig diskreditiert. Der kleine Rest vermochte dem Wirtschaftswunder keine kulturelle Patina mehr zu geben und wurde entweder durch Teilnahme oder Resignation Opfer der Fresswelle. Der Weg für die kulturelle Hegemonie des Kleinbürgertums war geebnet. In Polkes Bildern aus den 60er Jahren holten die Bildmotive und die Warenräume des Kleinbürgertums die ästhetische Karriere nach, welche dieses Kleinbürgertum politisch und ökonomisch schon längst absolviert hatte. Deshalb ist Polke in den 60er Jahren kein deutscher Pop-Maler gewesen, sondern der wichtigste politische Künstler weit und breit. Er vollstreckte diese kleinbürgerliche Revolution in der Malerei, wie Jacques-Louis David seinerzeit die bürgerliche in seinen Gemälden zu vollenden getrachtet hatte.

Polkes frühe Bilder haben in diesem Sinne ausschließlich mit der Bundesrepublik zu tun. Er kartographierte die kulturelle Landschaft, wie sie sich hierzulande dem fassungslosen Betrachter geboten haben muss, und holte für die

Malerei nach, was in der Lyrik und Prosa unmittelbar nach dem Kriegsende bereits absolviert worden war: den Kahlschlag. Der Erfolg seiner kleinbürgerlichen Motivwelt zeigte, dass nicht nur er selbst, sondern auch sein Publikum dort verwurzelt war, wo Kunst zuvor keine große Rolle gespielt hatte, im Kleinbürgertum, oder aber von der gesellschaftlichen Karriere des Kleinbürgertums schon so stark infiziert worden war, dass jeder bürgerliche Widerstand zwecklos erschien. Es ist daher auch irreführend, an Polkes Bezug auf die kleinbürgerliche Emblematisierung nur den ironischen Charakter hervorzuheben, den sie zweifellos auch hatte – die erste Generation der Polke-Schüler wurde das Opfer dieser falschen Akzentuierung. In seiner frühen Malerei äußerte sich nämlich auch eine Sehnsucht nach Motiven, und diese Sehnsucht hatte mit der Abwesenheit des Motivs in der abstrakten Malerei zu tun – die als motivlose wohl die einzige Kunst war, welche zwanzig Jahre hindurch das kulturelle black out der Bundesrepublik zu überspielen vermocht hatte.

Polke zahlte allerdings einen hohen Preis dafür, in seine Malerei das Motiv wieder einbinden zu können, um die gesellschaftliche Relevanz und Lesbarkeit, welche die abstrakte Kunst verspielt hatte, wiederzugewinnen. Denn alle Motive, auf die er sich bezog, waren vorgegebene. Als Vorgaben waren sie vielfältig kenntlich gemacht: Die Rasterbilder verweisen auf die Medien, in denen diese Motive zirkulierten, der Gebrauch von bedruckten Kaufhaus-Stoffen und Wolldecken als Leinwänden demonstrierte augenfällig, worauf sich Polkes Malerei gründete. Es hätte nicht des allerdings bestechenden Einfalls bedurft, solche Motive als die Eingebungen höherer Wesen auszugeben, um zu verdeutlichen, dass die Verwendung dieser Vorgaben an künstlerische Selbstverleugnung grenzte. Er erlaubte sich den Kalauer, die Auseinandersetzung mit den Motiven der Massenmedien als ihr Medium zu betreiben.

Die Verleugnung artistischer Subjektivität war nicht nur für Polke eine Art Therapie gegen die Verführungskraft der demonstrativen Subjektivität von Informel und Tachismus. Auch sein Studienkollege Jörg Immendorff absolvierte das Durchgangsstadium des Katzenjammers, in dem es – auch eine Kahlschlag-Malerei – darum ging, die Überschätzung der Maler-Rolle zu korrigieren. Nun galt es, aus dem Schutt eines zusammenfallenden Denkmals der Subjektivität wieder die Bausteine zu sichern, derer eine Malerei bedarf, die nicht im ästhetischen Getto landen will. Immendorffs Gemälde „Hört auf zu malen“ setzte 1965 dem bröckelnden Selbstbewusstsein des Informel die Absichtserklärung entgegen, dass unter den jüngeren Künstlern niemand mehr dieses marode Erbe anzutreten bereit war. Polke hielt zu diesem Zeitpunkt bereits Ausschau nach malerischem Neuland, und unerschrocken wie ein Forschungssegler des 18. Jahrhunderts die Insel ins Auge fasste, die auf seinen Karten noch nicht

verzeichnet war, begrüßte er die Eingeborenen dieses Neulands, das er entdeckt hatte, die Kleinbürger. Er kam allerdings nicht als Eroberer, vielmehr war er unter ihnen zu Hause; er kehrte von den Anfechtungen und Gefährdungen eines Akademiebesuches in das angestammte Milieu zurück, um es mit neuen Augen sehen zu müssen. Der Umgang mit der kleinbürgerlichen Motivwelt ist vielleicht der einzige künstlerische Bereich, in dem sich Polke nicht verleugnet hat, und darin lag seine besondere Bedeutung als Pionier dieser Klasse.

Die Motive und emblematischen Waren, die er verwendete, waren lächerlich, aber nicht alle haben mitgekriegt, dass dies nicht unbedingt ein Grund zum Lachen ist. Zahlreiche seiner Bewunderer umarmten in ihm den Leidensgenossen eines schadhafte[n] Klassenbewusstseins, das sich der spätbürgerlichen Ironie bemächtigte, um überhaupt noch eine Möglichkeit des Ausdrucks zu besitzen. Aber Polkes Ironie war kein Abwehrzauber, sie war eine Schutzbehauptung. Denn als Kleinbürger erwies er sich vor allem in seiner Auseinandersetzung mit der modernen Kunst. Sein berühmtes Bild „Moderne Kunst“ karikiert die abstrakte Malerei mit dem gesunden Selbstbewusstsein des Kleinbürgers, der noch nie auf den kulturellen Bluff der Bourgeoisie hereingefallen ist und instinktiv weiß, dass es sich bei der abstrakten Kunst nur um Gekrickel und Gekrakel handelt. Dieses Bild ist eine didaktische Schautafel für die ideologische Schulung des Kleinbürgertums im Kampf um die Kultur. Indem Polke sich auf die Position eines Avantgardisten in diesem Kulturkampf herab ließ, verleugnete er nicht seine Herkunft, vielmehr bestätigte er sie – mit der Erleichterung und der Ratlosigkeit des Freigelassenen.



Anselm Kiefer, *Der Nibelungen Leid*, 1973

Der Dachboden

Anselm Kiefer

Das moderne deutsche Einfamilienhaus ist im Sinne von Gaston Bachelards „Poetik des Raumes“ ein unvollständiges Haus: Es hat keinen Speicher.¹ Neuere Mietskasernen und die als Wohnmaschinen konzipierten Hochhäuser kommen erst recht ohne einen Dachboden aus, denn in der Wohnmaschine hat er keine Funktion mehr, die ihn rechtfertigen könnte. Die Wäsche lässt sich in eigens konstruierten Maschinen trocknen, und für die Anhänger konventioneller Methoden wird ein Trockenkeller eingeplant. Die Entsorgung des Gerümpels, das früher auf dem Speicher gelandet und verwahrt worden wäre, besorgt die Sperrgutabfuhr. Mit dem Speicher verschwindet ein ehemals wichtiger Raum, über dessen Funktionsgeschichte im bäuerlichen und bürgerlichen Haus eine reichhaltige Literatur Auskunft gibt, nämlich die sogenannte schöne. Gerade in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts spielt der Dachboden eine so große Rolle, dass sich eine umfangreiche Dissertation darauf gründen ließ, Margret Rothe-Buddensiegs motivgeschichtliche Untersuchung „Spuk im Bürgerhaus. Der Dachboden in der deutschen Prosaliteratur als Negation der gesellschaftlichen Realität“.²

Das ehemalige Schulhaus in Hornbach, in dem Anselm Kiefer wohnt, hat einen großen Dachboden, der ihm seit langem als Atelier dient. Diese Nutzung ist – motivgeschichtlich gesehen – nicht ungewöhnlich, schon Gottfried Kellers „Grüner Heinrich“ schlug sein Atelier in einer Dachkammer auf, nachdem er der Schule verwiesen worden war. Die ehemalige Hornbacher Schule, in die dieser Dachboden einst großzügig eingeplant worden ist, und die Schulen, die Kiefer besucht hat, bleiben in seinen Gemälden präsent: In seinem berühmtesten Dachbodenbild „Deutschlands Geisteshelden“ (1973) sind die Namen Josef Weinhebers oder Richard Dehmels nicht etwa notiert, weil Kiefer mit einem ausgefallenen Lektüre-Kanon renommieren möchte, mit dem er allerdings selbst einen gut sortierten Buchhändler und manchen Studenten

1 Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes (La poétique de l'espace)*, Frankfurt/Main – Berlin – Wien (Ullstein) 1975

2 Margret Rothe-Buddensieg: *Spuk im Bürgerhaus. Der Dachboden in der deutschen Prosaliteratur als Negation der gesellschaftlichen Realität*, Kronberg/Taunus (Scriptor) 1974

der Literaturgeschichte in Verlegenheit bringen könnte. Vielmehr handelt es sich um Autoren, die zu Kiefers eigener Schulzeit noch im Unterricht gelesen wurden. Auf dem Dachboden der ehemaligen Volksschule bleibt die Schule als eine der wenigen Institutionen gegenwärtig, durch die sich überhaupt noch Tradition in die moderne Industriegesellschaft vermittelt, denn der Dachboden ist auch der Speicher des Erbes, und es ist das Erbe, wovon die Dachbodenbilder Kiefers handeln. Nicht in erster Linie das Erbe der Malerei, denn Malerei über Malerei ist nicht Kiefers artistische Strategie. Vielmehr sind es religiöse, mythische und kulturhistorische Stoffe, die er in seinen Dachbodenbildern als Motive vereinzelt, anhand derer eine Bildungsbiographie rekapituliert zu werden scheint.

Gerade als Ort einer solchen Selbstfindung und Individuation ist der Dachboden der Literatur des 19. Jahrhunderts geläufig. Seine marginale Lage innerhalb des Hauses bestimmt ihn zu dem Raum, in dem sich die Geschichte seiner Bewohner ablagern kann, weil ihre Zeugnisse dort den Lebenden nicht im Wege liegen. Adalbert Stifters Novelle „Die Mappe meines Urgroßvaters“ ist diesem Motiv gewidmet. Aber auch die Malerei des 19. Jahrhunderts hat den Dachboden als marginalen Raum bestimmt, allerdings nicht im antiquarischen Sinn, sondern im sozialen: Sie zeigt den Dachboden als Aufenthaltsort und Fluchtraum des depravierten Künstlers. Ein Selbstbildnis des 20jährigen Tommaso Minardi zeigt ihn 1807 in seiner Dachkammer, die sich noch relativ bewohnbar ausnimmt im Vergleich zu jenen Dachstuben, in denen Carl Spitzweg 1839 das Bild „Der arme Poet“ und drei Jahre später Honoré Daumier den Holzstich „Der Dichter in der Mansarde“ ansiedelten. 1856 malte Henry Wallis den Selbstmord des erfolglosen Dichters Thomas Chatterton, den dieser 1770 als Siebzehnjähriger in seiner Dachkammer verübte, als Jean Michel Moreau le Jeune gerade 29 Jahre alt war, von dem die Illustration „Ein armer Dichter in einer Dachkammer“ überliefert ist. Es liegt nahe, dass die Illustratoren und Maler in der Figur des armen Dichters auch die Probleme ihres eigenen Standes abhandelten, der ebenfalls in der bürgerlichen Gesellschaft an den Rand des Marktgeschehens zu geraten drohte. Die mittlerweile wieder populär gewordene Illustration von Bertall, die ein fünfstöckiges Pariser Wohnhaus des Jahres 1845 im Querschnitt zeigt, siedelte jedenfalls in den drei Stuben des Dachbodens einen „Armen Poeten“, das Atelier eines Malers und eine verarmte Proletarierfamilie gleichermaßen an.³

3 Zur Geschichte des Dachbodenmotivs in der bildenden Kunst siehe auch Walter Grasskamp: Raumbilder. In: Christos Joachimides u.a. (Hrsg.): *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Skulptur*, München (Prestel) 1986, S. 125-133

Als Kiefer 1973 den Dachboden für sich in Beschlag nahm, hatte das Problem der marginalisierten Kunst, das die Malerei des 19. Jahrhunderts in ihren Dachbodenbildern illustrierte, seine historische Lösung schon lange gefunden: Als Avantgardisten hatten die Künstler sich vom Rand an die Spitze der bürgerlichen Gesellschaft gesetzt. Kiefers Dachboden war somit nicht mehr Schauplatz einer ökonomischen, aber immer noch und wieder der einer intellektuellen Marginalisierung, für die nun der Anspruch des Avantgardismus die Pathosformel lieferte. Auf diesem Schauplatz inszenierte sich Kiefer nun sein eigenes 19. Jahrhundert, denn die mythischen Figuren und Themen, die seine Dachbodenbilder beleben, sind jünger, als sie scheinen: Nicht nur der Satanismus, den Gemälde wie „Quaternität“ evozieren, hatte im Jahrhundert der „Fleurs du mal“ seinen Höhepunkt, auch „Parsifal“ und „Die Nibelungen“ hat Kiefer weniger nach den literarischen Vorlagen wiederbelebt, als vielmehr im Rückgriff auf die Bearbeitungen Richard Wagners.

Das verbotene Bild. Zur selben Zeit, in der Kiefer in den Dachbodenbildern seine Versionen des Nibelungen-Stoffes malte, war Ulrich Schulte-Wülwer mit der Fertigstellung seiner Kieler Dissertation „Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts“ beschäftigt.⁴ Diese Untersuchung belegt nicht nur, wie sehr die Entdeckung einer Handschrift dieses Liedes um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Schriftsteller und Maler des 19. Jahrhunderts inspirierte und welche verschiedenen Ausdeutungen es in den innerdeutschen Machtkämpfen dieser Zeit fand. Sie endet mit jener fatalen Interpretation, die Joseph Goebbels 1943 nach der Niederlage bei Stalingrad in seiner Berliner Sportpalastrede dem Kampf der Nibelungen gab. Da die Nationalsozialisten diesen und andere Stoffe der im 19. Jahrhundert kompilierten deutschen Mythologie in Beschlag genommen haben, steht jeder Rückgriff auf solche Stoffe im Zeichen des Missbrauchs; hier wurzeln einige der Missverständnisse, auf die Kiefers Gemälde treffen. Die im „Parsifal“ formulierte Heilserwartung und der Ehrenkodex der Nibelungentreue sind durch diese Okkupation historisch diskreditiert, der Missbrauch durch die Nationalsozialisten hat diese und andere Stoffe und Haltungen stigmatisiert.

Gemeinsam mit der Erinnerung an die zwölf Jahre der Tyrannei fielen auch diese Stoffe der Verdrängung anheim; wer sie aufgriff, rührte an ein Tabu: Was von den Nationalsozialisten hatte missbraucht werden können, konnte daran nicht ganz schuldlos gewesen sein, so wollte es die Logik der Verdrängung.

4 Ulrich Schulte-Wülwer: *Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Gießen (Anabas) 1980

Noch in heutigen Reaktionen auf Kiefer schlägt sich dieses schlechte Gewissen nieder, das in Westdeutschland lange Zeit das Surrogat eines kulturkritischen Bewusstseins war. Man wirft ihm seine Themen vor, ohne zu bemerken, dass damit nur ein Tabu fortgeschrieben wird, welches Kiefer zu Recht in Frage stellt, das Tabu nämlich, mit dem jene Stoffe der deutschen Überlieferung belegt worden sind, welche die letzten Lieferanten missbraucht haben.

Es ist mehr als ein launiger Zufall, dass Kiefer diese Stoffe auf einem Dachboden gemalt hat und diesen zudem als Kulisse des Bildraums wählte. Der Dachboden hat der Literatur schon oft als Ort des verbotenen Bildes gedient, des verbannten Portraits, der unliebsamen Erinnerung. Der Dachboden ist der Ort der Verdrängung, und wenn man ihn schon anthropomorph mit dem Gehirn des Menschen gleichsetzt, dann ist in ihm das Verdrängte, Unbewusste angesiedelt (und das Bewusste im Büro). Das Bild der Zigeunerin, das in Mörikes „Maler Nolten“ auf dem Speicher hängt; das Portrait des Republikaners, das von einer biederen Bürgersfamilie aus Kellers „Zürcher Novellen“ auf den Dachboden verbannt worden ist – sie gehören in diesen Kontext ebenso wie das „Bildnis des Dorian Gray“, das Oscar Wilde auf dem Dachboden enden lässt.

Das Erbe. Kiefers Dachbodenbilder stehen in dieser literarischen Tradition des Motivs, nicht in seiner malerischen. Statt als Ort des depravierten Künstlers erscheint in seinen Bildern der Dachboden als Ort des deklassierten Erbes. Indem sie dieses Erbe aufgreift, bietet Kiefers Malerei seinen Kritikern Reizthemen und breite Angriffsflächen. Seine Umsetzungen von Stoffen, die von den Nationalsozialisten missbraucht worden sind, gelten manch flüchtigem Betrachter als nostalgieverdächtige Illustrationen. Wie in anderen Fällen der Bote für die schlechte Botschaft bestraft wird, so wurde in diesem Fall die Überlieferung für die Schuld der Lieferanten haftbar gemacht und damit genau das Problem nicht erkannt, auf dessen Höhe sich Kiefers Gemälde bewegen. Diese Verwechslung von Überlieferung und Lieferanten ist eine so verführerische Vereinfachung, dass ihr selbst ein Kurt Tucholsky erlegen ist; 1927 kam er aus Anlass des 50. Geburtstages von Hermann Hesse zur folgenden sympathischen Fehleinschätzung: „Es ist kein Zufall, dass diese Innenkünstler fast immer reaktionär sind oder aber – und das ist der schlimmere Fall – von Reaktionären benutzt, ausgenutzt und missbraucht werden können. (Mit Shakespeare geht das nicht. Mit Tolstoi geht das nicht. Mit dem echten Goethe geht das nicht.) Und es kann einer etwas für den, der ihn ausschlachtet.“⁵ Wirklich? Ist das Wörtchen

5 Kurt Tucholsky: *Der deutsche Mensch*, zitiert nach Volker Michels (Hrsg.) *Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“*. Frankfurt (Suhrkamp) 1972, S. 286-293, hier 291 f.

„echt“, das Goethes Werk vorsichtshalber angeklebt wird, nicht schon ver-räterisch? Hier wird ein Schuldzusammenhang konstruiert, der oft genug eher den Charakter eines unverschuldeten Verhängnisses hat. Genauso wenig wie der Strick dafür kann, dass er einem Henker in die Hände fällt, kann der Farn dafür, dass er als „Johanniskraut“ den Sonnwendfeiern dienen musste, mit deren Wiederbelebung die Nationalsozialisten eine mythische Verknüpfung von Kultur und Natur inszenierten, um von der realen Verknüpfung von Industrie und Barbarei abzulenken. Indem Kiefer sich mit diesem Johanniskraut beschäftigt, versucht er herauszufinden, ob dieses mythisch interpretierte Material der Natur nach diesem Missbrauch noch der Kunst zur Verfügung steht.

In Kiefers Werken treten die Natur sowie die mythischen und historischen Stoffe nicht als unmittelbar gegebenes Anschauungsmaterial des Malers auf, sondern als eines, dem die Spuren der Überlieferung abgelesen werden. Es handelt sich um die Spuren der Politik, denn wie keine andere, außer der künstlerischen, vermag die politische Tätigkeit alles in ihren Sog zu ziehen und selbst noch dem Farnkraut seine vegetative Unschuld zu nehmen. Die symbolische Okkupation von Natur und Kultur durch die Politik ist ein zentrales Thema der Arbeiten von Kiefer, und der Bogen dieser Auseinandersetzung mit dem mächtigeren Gegner reicht von den frühen „Besetzungen“ über die Dachbodenbilder bis zur Thematisierung der handgreiflichsten Form der Okkupation durch Architektur. Die Art, wie Kiefer mit missbrauchten Mythen und Gesten umgeht, lässt sich daher viel besser durch Überlegungen Walter Benjamins erläutern, der in den 30er Jahren der marxistischen Kulturtheorie vorhielt, sie erkläre nur die Entstehung der Kunst aus den gesellschaftlichen Produktionsverhältnissen, nicht aber ihr Überleben.⁶ Die metaphorische Frage, die Benjamin an diese Überlegungen anschloss, „wessen Mühlen der Strom der Vergangenheit treibt“, lässt sich zur Beschreibung von Kiefers Tätigkeit gut gebrauchen. Denn seine Bilder provozieren – ebenfalls metaphorisch gesprochen – die Frage, ob die Mühlen, auf deren Räder der Strom der Überlieferung geleitet worden ist, das Wasser verschmutzt haben – ob es noch so zu betrachten und zu gebrauchen ist, als sei es durch diese Vereinnahmung nicht vergiftet worden.⁷

Erbeilung. Indem Kiefer dieser Fragestellung nachgeht, ignoriert und unterläuft er souverän die Umgangsformen mit dem Erbe, wie sie sich in den beiden Nachfolgestaaten des Deutschen Reichs etabliert haben. In der offiziellen

6 Walter Benjamin: *Eduard Fuchs, der Sammler und Historiker*, in: Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt (Suhrkamp) 1974, S. 95-156, bes. 111

7 Walter Benjamin: *Methodenfragment*, in: Kursbuch 20, Berlin 1970, S. 1-3.

Kulturpolitik der Deutschen Demokratischen Republik wurde die deutsche Kunst- und Literaturgeschichte in einem Kanon neu geordnet und interpretiert, der das Erbe im Nachhinein in eine Vorgeschichte des real existierenden Sozialismus umfrisierte. Für die Bundesrepublik Deutschland hat das Thema des Erbes bestenfalls eine Komparsenrolle gespielt, und das auch nur zu Beginn der Republik, denn die Bundesrepublik folgt der Tendenz moderner westlicher Industriestaaten, sich nicht mehr kulturell, sondern durch den erreichten wirtschaftlichen Wohlstand zu legitimieren. Der Nachkriegs-Mythos vom „Kahlschlag“ tat ein Übriges, um die Bundesrepublik als ein traditionsloses Land erscheinen zu lassen.

Auf die östliche Variante dieser Erbschaft fällt Kiefer nicht herein, denn es ist gerade die Anfälligkeit der Tradition für die politische Manipulation, die ihn auf der Subjektivität seiner eigenen Aneignung bestehen lässt. Die starre Einhaltung der Zentralperspektive, die seinen Bildern oft zum Vorwurf gemacht wird, hat mit dieser Haltung zu tun, sie demonstriert, dass dieser Prozess der Aneignung von Geschichte ihren Fluchtpunkt allein in der Subjektivität Kiefers findet. Der westlichen Version einer tabula rasa schenkt er keinen Glauben – wie jeder, der einmal auf dem Speicher gewesen ist, um das verworfene Erbe zu mustern. Es ist das Erbe des 19. Jahrhunderts. War dieses Jahrhundert schon eines der Kompilation literarischer Motive und ihrer Transformation in deutsche Traditionen gewesen, so ist erst recht die nationalsozialistische Ideologie nicht ohne Berücksichtigung dieser Vorarbeit zu verstehen. Es ist diese Gegenwart des 19. Jahrhunderts im 20. Jahrhundert, auf die Kiefers Dachbodenbilder verweisen.

Palimpsest. In Kiefers Malerei ergibt sich eine eigentümliche Analogie zu ihrem Gegenstand. Diese besteht im Charakter des Palimpsests, den sowohl Kiefers Gemälde aufweisen wie auch die Tradition, von der sie handeln. Als Palimpseste werden Handschriften bezeichnet, die auf einem bereits beschrifteten Untergrund ausgeführt worden sind. Solange der Schreibgrund – etwa ein Pergament – als kostbarer gelten konnte als die Handschrift, die er trug, wurden alte Beschriftungen getilgt, um eine neue zu ermöglichen. Das geschah auch, um heidnische Handschriften aus der Welt verschwinden zu lassen und stattdessen christliche Texte auf dem wertvollen Pergament anzubringen. Aber die ursprünglichen Beschriftungen waren nicht immer ganz zu tilgen und blieben als Spuren alter Texte im neuen erhalten. Sigmund Freud hat diese mittelalterliche Praxis bereits zitiert, um das Verhältnis von Bewusstsein und Verdrängung zu charakterisieren; zuvor hatte Thomas de Quincey die Bildwelten seiner Opiumräusche mit Palimpsesten verglichen; in einem ebenfalls modernen Sinn hat Hans Arp 1949 die rätselhaften „Transparences“ von Francis Picabia als Palimpseste apostrophiert.



Anselm Kiefer, *Wege der Weltweisheit – die Hermannsschlacht*, 1980

Kiefers Gemälde haben in einem handgreiflichen Sinne Ähnlichkeit mit Palimpsesten, denn sie entstehen aus zahlreichen Schichten dick aufgetragener Farbe, von denen die jeweils letzte die vorhergehenden überlagert, die sich allerdings im Oberflächenrelief plastisch behaupten. Häufig ist der Malgrund eine großformatige Fotografie, die unter den Malschichten nur noch zu ahnen ist und diese doch auch motiviert hat. Sind die Farbschichten schließlich zu dick übereinander gelagert, dann brennt Kiefer sie weg oder schlägt sie mit dem Beil ab, um auf dem nunmehr freigemachten Gemälde neue Schichten aufzutragen. So bleiben die Spuren aller Arbeitsgänge in einem Bild erhalten, das die Ergebnisse dieser Arbeitsgänge nicht mehr vollständig zeigt.

Die Überlieferung historischer Texte und Werke funktioniert vergleichbar; schließlich kommen sie nicht authentisch auf uns, sind vielmehr durch die Hände verschiedener Lieferanten gegangen, die durch ihre Interpretation – oft auch buchstäblich – zahlreiche der im Werk angelegten Aspekte zum Verschwinden gebracht haben. Tradition ist nie nur ein Bestand von Werken, der sich unverändert über die Jahrhunderte hinweg den Nachgeborenen erhalten hätte, sie ist von jeder Generation neu und anders gebraucht worden, wobei ihr richtiger Gebrauch auch innerhalb dieser Generationen nie einvernehmlich zu regeln gewesen, vielmehr immer Gegenstand von Kontroversen und Interpretationsstreitigkeiten geblieben ist. Diese Streitigkeiten spitzen sich oft soweit zu, dass ihr Gegenstand aus der Welt geschafft wird.

Kiefers Dachbodenbilder über den „Bilderstreit“ nehmen Bezug auf diese schlimmste Niederlage der Kunst durch die Politik. Was solchen Zerstörungen entgeht, kommt deshalb noch lange nicht ungeschoren davon, denn die Interpretationen der Lieferanten legen sich wie Schichten über die Werke, die wir nun nicht mehr unverstellt so betrachten können, wie sie eigentlich gemacht und gewesen sein könnten, weil sich diese Werke ausnehmen wie Texte, die durch andere Texte überlagert wurden. Kiefers Bilder über die Hermannsschlacht nehmen auf diesen Charakter der Tradition Bezug, weil er die Schlacht anhand von Portraits der Autoren evoziert, die sich ihrerseits auf sie bezogen haben: So löst sich das Ereignis in seine Folgen auf – und so lösen die Folgen das Ereignis in Interpretationen auf. Wie sich auf dem Speicher das schon lange Abgelegte mit dem erst kürzlich Hinaufgetragenen zu einem Durcheinander der Ungleichzeitigkeit mischt, durchsetzt sich in der Tradition das Jüngste mit dem Ältesten.

Erleuchtung in der Dunkelkammer

Sigmar Polke

Künstler sind von der Inspiration abhängig wie Junkies von ihrem Stoff, und wie diese können sie in Lieferengpässe geraten, die zu haushälterischer Umsicht mit den Vorräten zwingen. Denn in der Moderne ist die Inspiration eine knappe Ressource. Auch wenn sie den Zuschauern dann scheinbar mühelos und spielerisch vorgeführt wird, ist es doch Plackerei, ihrer habhaft zu werden. Viel Zeit wird damit vertan, auf sie, die gerne zu spät kommt, zu warten. Diese Warterei ist der Alpdruck der Moderne, denn sie hat nicht nur nahezu alle traditionellen Motive entwertet, die für das Geschäft der Kunst lange Zeit dankbare Themen abgegeben hatten, sie hat zudem ihre eigenen, kaum erfunden, einem beschleunigten Verschleiß ausgesetzt. Die Surrealisten waren womöglich die erste Künstlergruppe, die schlüssig auf dieses hausgemachte Dilemma der Moderne reagierte, indem sie systematisch alle brachliegenden Ressourcen des Unbewussten für den Prozess künstlerischer Arbeit nutzbar zu machen versuchte. Vom Kubismus über den Expressionismus bis hin zu Cobra und den „Neuen Wilden“ ist noch ein anderes Rezept für die Lösung dieses Problems erprobt worden: die Plünderung als unzivilisiert oder unkultiviert angesehener Formen von Kreativität für die künstlerische Verwertung. Kindern, „Geisteskranken“ oder „Primitiven“ schaute man ab, was sich von selbst nicht einstellen wollte: die Anregung zu formalen und thematischen Innovationen. Konstruktivistische Maler, die dem Würfelspiel die Entscheidungen über die Bildgestaltung überantworteten, entsprachen damit ebenso ihrer Inspirationsnot, wie sich die Maler von Bildern-nach-Bildern notorisch in einen Verlegenheitsbezug zur glanzvolleren Vergangenheit setzten. Die Jagd nach der Inspiration hat Walter Benjamin – dem als Lohnschreiber dieses Dilemma wohlvertraut war, das sich dem Blick des bestellten Gelehrten leicht entzieht – bereits als eines der zentralen Motive Charles Baudelaires ausgemacht und wie dieser auch ein beliebtes Rezept befolgt, um die Inspiration zu erzwingen: den Gebrauch von Drogen. Dieser war auch in den 60er Jahren unseres Jahrhunderts wieder in Mode gekommen, zumal in der Werbebranche, die noch verlegener um Innovationen sein kann. Aber hier wie dort erwies sich, dass Drogen das Problem der Inspiration nur vorübergehend lösen und die Eskalation ihres Gebrauchs nur die Gefahr des Künstlers vergrößert, das Opfer seiner eigenen Hilfsmittel zu werden.

Langeweileschleife. So gab es nur die entweder bereits bekannten oder berüchtigten Hilfsmittel, als Sigmar Polke Ende der 60er Jahre in dieses Inspirationsdilemma geriet. Die witzige Parodie der Hochkunst sowie die feierlich-komische Apotheose des „Großen Trivialen“ (Benjamin H. D. Buchloh) konnten seinem Werk allenfalls das erste Kapitel liefern. Sie waren nur Durchgangsstationen, weil die kokette Inszenierung des Trivialen auf Dauer Gefahr lief, selbst trivial und beliebig zu wirken. Auch die Gratiswitze über abstrakte Maler und konzeptuell arbeitende Kollegen gaben Polkes Oeuvre nur eine kurzlebige Fundierung, zumal die Seitenhiebe den Kollegen das Problem anlasteten, das er selbst auch noch nicht gelöst hatte. Vor allem aber musste einem solchen Werk aus zitierten Motiven, ironischen Anspielungen und bereits vorbedruckten Leinwänden auf die Dauer der Makel anhaften, sich nur einer Inspiration durch Vorgefundenes zu verdanken, was nur als Inspiration 2. Klasse gelten kann, auf die sich keine malerische Existenz gründen lässt. Polke wartete auf die Inspiration 1. Klasse – ihr Ausbleiben lässt sich als Thema vieler seiner Werke ausmachen, die Ende der 60er Jahre entstanden. Etwa in den „Streifenbildern“, die zwischen 1966 und 1968 entstanden sind und nichts anderes zeigen als Aneinanderreihungen scheinbar völlig beliebig ausgeführter breiter Farbstreifen. Wenn diese die abstrakte Malerei parodieren sollten, dann in einer Tendenz, in die auch Polkes Werk zu geraten drohte. Auch die „Wiederbelebungsversuche an Bambusstangen“ (1967) nehmen sich aus wie eine Metapher seiner Lage, und mit der „Langeweileschleife“ vertrieb er sich noch 1969 die Wartezeit. Als groteskes Denkmal dieser Verlegenheit hat Polke (mit der Hilfe von Friedrich W. Heubach) im Katalog seiner Wanderausstellung von 1976 das „Kartoffelhaus“ von 1967 interpretiert: „Ja, wenn es überhaupt etwas gibt, das auf all jenes zutrifft, was immer wieder am Künstler diskutiert wird: Innovationsfreude, Kreativität, Spontaneität, Produktivität, das Schaffen ganz aus sich heraus usw. –, dann ist es die Kartoffel: wie sie da im dunklen Keller liegend ganz spontan zu keinem beginnt, in schier unerschöpflicher Kreativität Keim um Keim innoviert, ganz hinter ihrem Werk zurückhaltend bald hinter ihren Trieben verschwindet und dabei die wunderlichsten Gebilde schafft! (...) All das, was das Publikum sich immer wieder vom Künstler verspricht und er so wenig zu erfüllen weiß, – die Kartoffel zeigt es überreich!“

Mit den Bildern, die „auf Befehl höherer Wesen gemalt“ wurden, simulierte er seit 1966, zwischenzeitlich ungeduldig geworden, vorschnell die Lösung des Problems. Wie mutwillig oder ernsthaft sich die Verweise auf höhere Wesen in Polkes Werk auch immer ausgenommen haben mögen, es sind Karikaturen einer Auftragsmalerei, die darum beneidet wird, dass sie solche Inspirationsprobleme kaum kannte. Die auf Befehl höherer Wesen gemalten Bilder markieren

einen Rückfall in eine Position der Kunst vor ihrer Entlassung in die Autonomie, eine Regression der Moderne. Als Dunkelmänner einer ins Spukhafte entstellten Metaphysik, aus der die Malerei einst ihre Motive und Motivationen bezogen hatte, sind diese „höheren Wesen“ Zitate einer für immer verlorenen Dimension der Kunst, Phantome aus der Urzeit der Moderne. Sie geisterten durch Polkes Werk nicht als Garanten einer Lösung, sondern als dämonische Inkarnationen des Problems.

Es sind die Geister, die man nicht rufen sollte, ohne genau zu wissen, wie man sie auch wieder loswerden kann. Mit ihnen ging Polke in die 1970er Jahre, schlecht gerüstet für „Die Fahrt auf der Unendlichkeitsacht“ (1971), in die er nun verwickelt wurde. Die Achterbahn als Metapher für die ewige Wiederkehr des Gleichen auch in der Moderne drohte zur Geisterbahn, Polkes „Gesammelte Werke“ von 1969 zu einer Ausgabe letzter Hand zu werden. In den Retrospektiven der 1980er Jahre, mit denen Polke triumphal das einst verlorene, vielleicht auch verspielte Terrain wiedergewinnen und noch ausdehnen konnte, fehlten die Bilder aus den 70er Jahren auffällig. Sowohl in Zürich und Köln wie in Rotterdam und Bonn stellten sie jeweils kaum ein Sechstel der ausgestellten Werke. Was nicht heißt, dass Polke in diesen Jahren so wenig gemalt hätte, wohl aber, dass es ihm erst Anfang der 80er Jahre wieder gelang, Anschluss an das Niveau des Frühwerks zu finden. Es gelang ihm, indem er das offengebliebene Problem solide löste, mit Mitteln der Malerei und nicht nur mit spiritistischen. Er kündigte zahlreiche Motivkoalitionen und schlug einen neuen Weg ein.

Materialbündnisse. Der erste Künstler, der diesem Weg bewusst und absichtlich gefolgt ist, dürfte Max Ernst gewesen sein. Im Gegensatz zu den anderen Surrealisten gewann er unverwechselbares Profil auch dadurch, dass er sich nicht allein auf rauschhafte oder paranoide Bündnisse mit den Motivfabriken des Unbewussten verließ, sondern systematisch darauf aus war, gewohnten und neuen Materialien neue Gestaltungsweisen abzugewinnen. Collage, Frottage, Grattage und Décalcomanie sind solchen Bündnissen mit dem Material entsprungen. Er selbst hat dieses Surrogat der Inspiration anhand der Frottage klar definiert, nämlich als „ein technisches Mittel, die halluzinatorischen Fähigkeiten des Geistes zu steigern, dass ‚Visionen‘ sich automatisch einstellen, ein Mittel, sich seiner Blindheit zu entledigen.“ Polke, der Max Ernst 1981 ein Bild widmete („Ohne Titel – auf Max Ernst bezogen“), hat in den 1980er Jahren sein Werk hauptsächlich auf solche Materialbündnisse gegründet, statt, wie in den 1960er und 1970er Jahren, auf Motivkoalitionen. Es blieb ihm auch kaum etwas anderes übrig. In den 1970er Jahren bereits hatte er in seiner Malerei triviale Motive überstrapaziert, die ihre Provokationskraft und Legitimität zusehends

verspielten. Seit Mitte der 70er Jahre folgte ihm darin eine breite Schar von Malern, die sich als seine Schüler ausgaben, und Polke, das einmütig anerkannte Vorbild, der bewunderte Anreger, geriet in die Gefahr, nunmehr selbst das Schicksal zu erleiden, das er seinerzeit den Helden des Abstrakten zu bereiten geholfen hatte: sich als Maler zu überleben. Dazu fühlte er sich wohl noch zu lebendig, womöglich war es dieser Schock der Prätendenten, der ihn wieder auf die Beine brachte, die Herausforderung der nachfolgenden Generation, die sich anschickte, ihn gleichzeitig zu beerben und zu entmündigen, getreu der üblichen Erbfolgeregelung in der modernen Kunst. So verlegte Polke sein malerisches Hauptquartier, überließ den Nachrückenden das Terrain von Provokation und Trivialität und aktivierte andere Inspirationsquellen, wobei die Fotografie eine bedeutende Rolle spielte.

Zufallsgenerator. Die Art, in der er dieses Problem löste, lässt sich am Beispiel der computergesteuerten Erzeugung von Bildern anschaulich machen. Aus den Vorgaben der Programmierung lässt sich einerseits eine nahezu unendliche Zahl von Variationen, Verknüpfungen und Überlagerungen entwickeln, diese können aber andererseits nie ihre Herkunft aus maschinellen Prozessen und elektronischer Gleichgültigkeit leugnen. Abhilfe soll daher die künstliche Herbeiführung von Fehlern, Sprüngen und Interferenzen schaffen, und für diese programmatische Störquelle des Computers hat sich die denkwürdige Bezeichnung Zufallsgenerator eingebürgert. Analog dazu lässt sich Polkes Umgang mit der Fotografie verstehen. Im Normalfall ergreift die Fotografie wie in einer gigantischen Computersimulation Besitz von ihrem Endbenutzer. Sie spannt ihn ein in eine differenzierte Programmatik von Belichtungszeiten, Blendeneinstellungen, Körnungen und Papiersorten, so dass der einzige Unsicherheitsfaktor in dieser Bildproduktion, der Mensch, kaum noch anders kann, als es ihm die Maschinerie vorschreibt. Aus dieser Bilderfabrikation besorgt sich Polke sein Material, um es durch vorsätzliche Sachbeschädigung zum Leben zu erwecken. Selbst über das Dogma der analogen Kamera, die in tyrannischer Vorsorge keine Doppelbelichtungen mehr ermöglicht, setzt er sich souverän hinweg. Durch sie erzwingt er den bedeutsamen Zufall, dieses moderne Surrogat der Inspiration. Mit allen unzulässigen Tricks entlockt er dem tristen Vollstreckungsmaterial für Familienalben nie gesehene Bilder – Erleuchtungen in der Dunkelkammer. Es dürften diese Experimente mit der Fotomaterie gewesen sein, die ihm auch einen neuen Zugang zum chemischen Potential der Malfarben eröffneten, in deren Materialcharakter er sich einen zweiten Zufallsgenerator entwickelte. Er setzt die Farben nicht in jener farbigen Qualität ein, wie sie einer geschmäckerischen Ästhetik seit einem Jahrhundert schwärmerische Elogen entlockt hat,

sondern buchstäblich als Materie. Ihm müssten die Farbtafeln eines Richard Paul Lohse wie Strafexpeditionen vorkommen, auf denen jede Farbe im Kontext der Modulationen die Existenz eines Galeerensträflings fristet. Polke setzt die Farben frei, aber nicht aus Nächstenliebe, sondern um sie als freie Mitarbeiter einzuspannen. Wenn er ihnen die Möglichkeit einräumt, sich auf der Leinwand nach eigenem und vielleicht vorab unbekanntem Gutdünken zu entfalten, dann um das Letzte an Leistungsfähigkeit aus ihnen herauszuholen. Jede Ressource kann für diese Experimente erschlossen, jedes mögliche Material in diesen Zufallsgenerator eingespeist werden. Die entlegensten Materialien erweisen sich nicht als gesucht, sondern als verwandt nach Regeln neuer Systeme, die Polke ausprobiert. Noch nach ihrer Fertigstellung sind diese Bilder für geplante oder zufällige Reaktionen offen, die sie mit Außeneinflüssen des Ausstellungsraumes eingehen, mit dem Licht, der Luftfeuchtigkeit oder anderen berufenen Gegnern jedes Konservators.

Alchemist. So mag das Bild des Alchimisten passen, das Jürgen Hohmeyer wohl zuerst auf Polke anwandte. Seither wird es allerdings zu einem Klischee der Polke-Rezeption fortgeschrieben. Dabei gewinnt Polke auf ganz gewöhnliche Weise sein Gold, nämlich durch den Verkauf von Bildern, und in seiner Werkstatt sucht er demnach nicht den Stein der Weisen, sondern Inspiration. Als erster Betrachter seiner Bilder kann er von diesen verlangen, dass sie ihn gefälligst unterhalten, befremden oder verblüffen, und wie alle freien Mitarbeiter in der ganzen Welt versuchen die Farben, sich gegenseitig darin zu übertreffen, ihren Chef bei Laune zu halten. Bei allen Farbexperimenten und Lackmeiereien ist er weniger der Alchemist und ehemalige Glasmaler als eher ein kräftiger Verwandter des „mad scientist“, einer, der von der Nachtseite der Naturwissenschaften her versucht, ein künstlerisches Problem zu lösen. Nicht botanisierend wie Max Ernst, sondern als kunstwissenschaftlicher Mischling speist er die sonderbarsten Programme ein, um über die Runden zu kommen. Lösungen, die ihn knapp überzeugen, reichen den Besuchern seiner Ausstellungen allemal zum Erlebnis. Und wenn er diese auf Pigmente treffen lässt, die giftig sind, dann vermutlich, weil er sich nicht verkneifen kann, auch den Kunstbetrachter an Risiken der Inspirationssuche teilhaben zu lassen, die er am eigenen Leibe erfahren musste.

Scrapbook

Eduardo Paolozzi

Ausstellungen sind am schönsten, solange sie aufgebaut werden. Es ist Leben, Lärm und Spannungen in den Räumen, die Bilder stehen auf dem Boden herum, Skulpturen werden hereingeschleppt und selten so genau taxiert wie in dem Moment, da man einen idealen Platz für sie sucht. Man muss sich bücken oder recken, um die Exponate zu sehen, bekommt dabei aber auch keine lahmen Museumsbeine; das allgemeine Chaos gibt den herausgefischten Bildern ein größeres Eigenleben, als es der beste Ausstellungsparcours leisten könnte. Denn wenn alles steht und hängt, wo es ohnehin hinpasst, der Boden saubergefegt ist und ein mürrischer Aufpasser hinter der Kasse hockt, ist die Ausstellung nur noch die Hälfte wert, begraben und versiegelt durch die offizielle Eröffnung. Schön wäre es, könnte man Ausstellungsaufbauten wie öffentliche Proben im Theater freigeben, bei denen sich ja auch studieren lässt, wie sich die Schauspieler noch in ihren Rollen verkanten und dabei beides lebendig machen, sich selbst und ihre Rolle. Wie diese Proben mehr über das Theater verraten als die Premiere, könnten Aufbauten Kunst besser präsentieren als die fertige Ausstellung. Dazu bewegt sich auch noch der Produzent zwischen seinen Produkten, wird unschlüssig, ob er dieses Stück wirklich zeigen soll und ob jenes nicht anders präsentiert werden müsste, und man kann sehen, ob er seine Arbeit ernst nimmt, ob er sie im Griff hat oder sie ihn.

Bei dieser Ausstellung gab es noch ein besonderes Privileg für den vorzeitigen Besucher. Wie beiläufig lagen zahlreiche Kladden und Hefte auf einem Tisch gestapelt, unförmige, aufgeblähte Exemplare, so abgegriffen und angegammelt, dass sie kaum die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermochten. Wer hätte auch damit rechnen können, so unversehens an jene Scrapbooks zu geraten, die Paolozzi nur selten in Ausstellungen einbezieht, weil er sie ständig in Gebrauch hat und ungern für die Dauer einer Ausstellung entbehren mag. Dann liegen sie ohnehin in abgeschlossenen Vitrinen, auf einer Doppelseite geöffnet, und sind nicht, wie jetzt, vor- und zurückzublättern, hin- und her zu lesen mit dem Vergnügen, das ein Kind vor seinem ersten anständigen Bilderbuch empfinden mag. Jedenfalls war ich glücklich, dass der Künstler zum verabredeten Interview mit einer ordentlichen Verspätung aufkreuzte.

Wer diese Klebehefte durchsieht, in denen hastig oder in skizzierten Collagen das Rohmaterial versammelt ist, das dann in seinen Grafiken, Skulpturen, Filmen und Collagen wieder auftaucht, gewinnt das sichere Gefühl, an der Quelle zu sitzen. Das schönste dieser Scrapbooks, 1950 durchweg mit farbigem Bildmaterial gespickt, hatte es in sich: Aus amerikanischen Magazinen, die Paolozzi in Paris von US-Soldaten erhielt, sammelte er hier das ganze Inventar des american dream: Chromblitzende Chevrolets, lächelnde Frauen mit strahlenden Zähnen, limonadeselige Kinder und rauchende Väter, alle Arten von Konsumartikeln und jene Werbefiguren, die wie Elfen und Zwerge die Marktmärchen dieser Anzeigen bevölkerten. Lebensmittelanzeigen durchsetzten diese Sammlung so aufdringlich, dass mir schließlich das Wasser im Munde zusammenlief vor lauter gelbem Mais, braunen Bohnen und rosa Schinken, deren Farbabbildungen in ihrer kuriosen Farbintensität heute fast wie Parodien wirken. Der Urheber dieser monomanen Kompilation kam mir vor wie ein Verwandter der von Jean Paul erfundenen Figur, die sich aus Armut keine Bücher kaufen konnte und sie daher selber schrieb; wie ein Fetischist, der, nicht im Besitz der Sache, sich mit ihrem Bild vergnügt. Was sollte auch einen im Paris der Nachkriegszeit lebenden schottischen Künstler italienischer Abstammung dazu bewegen, sich an den Anzeigen US-amerikanischer Zeitschriften zu schaffen zu machen, an Bildern aus einem Land, das er gar nicht kannte?

Es war nicht die Absicht des Propheten, der in Europa hätte vorexerzieren wollen, was in absehbarer Zeit auch dessen Alltagswelt prägen würde und nicht allein eine Weiterentwicklung des Surrealismus mit besonders realistisch erscheinendem Bildmaterial. Es waren seine ganz privaten Vorstellungen von Schönheit und Glück, die er hier in einer Bilderwelt symbolisiert fand, die keine private war, sondern eine massiv öffentliche, wenn auch vorerst nur in den fernen Staaten. Wenn er das so erklärt, hat man den Eindruck, Paolozzi wolle seinen Zuhörer verschaukeln, aber vielleicht trifft beides zu. Diese Sammelalben, oft fälschlich als Skizzenbücher eingedeutscht, stehen jedenfalls im Zentrum der Arbeit von Paolozzi, in ihnen hat er bereits zu Beginn eines Werks dessen spätere Konturen mit erstaunlicher Klarheit umrissen, auf ihre Pionierarbeit greift er immer wieder zurück. In diesen Heften kündigt er auch das zweite große Thema bereits an, das heute sein Werk unverwechselbar prägt: Hier tauchen die ersten Maschinenmenschen auf. Technoide Verfremdungen der menschlichen Figur, wie er sie aus Zeitschriften ausschneiden konnte, roboterhafte Zwitterwesen und anthropomorphe Apparate fügen sich in die Bilder des Konsumrauschs, als habe er Freuds Katalog der Perversionen auf die Höhe des Maschinenzeitalters bringen wollen.

In dem ansonsten sehr disparaten Werk stiften diese Alben einige Zusammenhänge. Dafür ist man fast dankbar angesichts eines Oeuvres, das voller Widersprüche und Brüche scheint. Man könnte mit Paolozzis Arbeiten leicht eine Ausstellung so arrangieren, dass sie dem unkundigen Besucher als Gruppenausstellung mehrerer Künstler erscheinen müsste, denn auch innerhalb der verschiedenen Gattungen, in denen er arbeitet, wechselt er häufig die Mittel, den Stil, das Material und den Gegenstand. Seine Collagen, Grafiken, Skulpturen, Wandreliefs, Zeichnungen und Filme verraten in der Gesamtschau eine bewundernswerte Bereitschaft zum Experiment, zur Preisgabe bereits erfolgreicher Methoden zu Gunsten neuer, unerforschter Terrains, zum Risiko. Schon lange, bevor es Mode wurde, sich in den verschiedensten Stilen zu verzetteln, hatte sich Paolozzi souverän ein Repertoire an Methoden erarbeitet, mit denen er den unterschiedlichen Problemen und Aufgaben gerecht werden konnte, die sich dem modernen Künstler stellen. Mit den Scrapbooks hält er sich den Cicerone zu seinem eigenen Werk bereit. So sind es manchmal die unscheinbaren Schlüssel, welche die großen Tore öffnen.



Aldo Walker im Schweizer Pavillon Biennale Venedig 1986

Semiotische Vagabunden

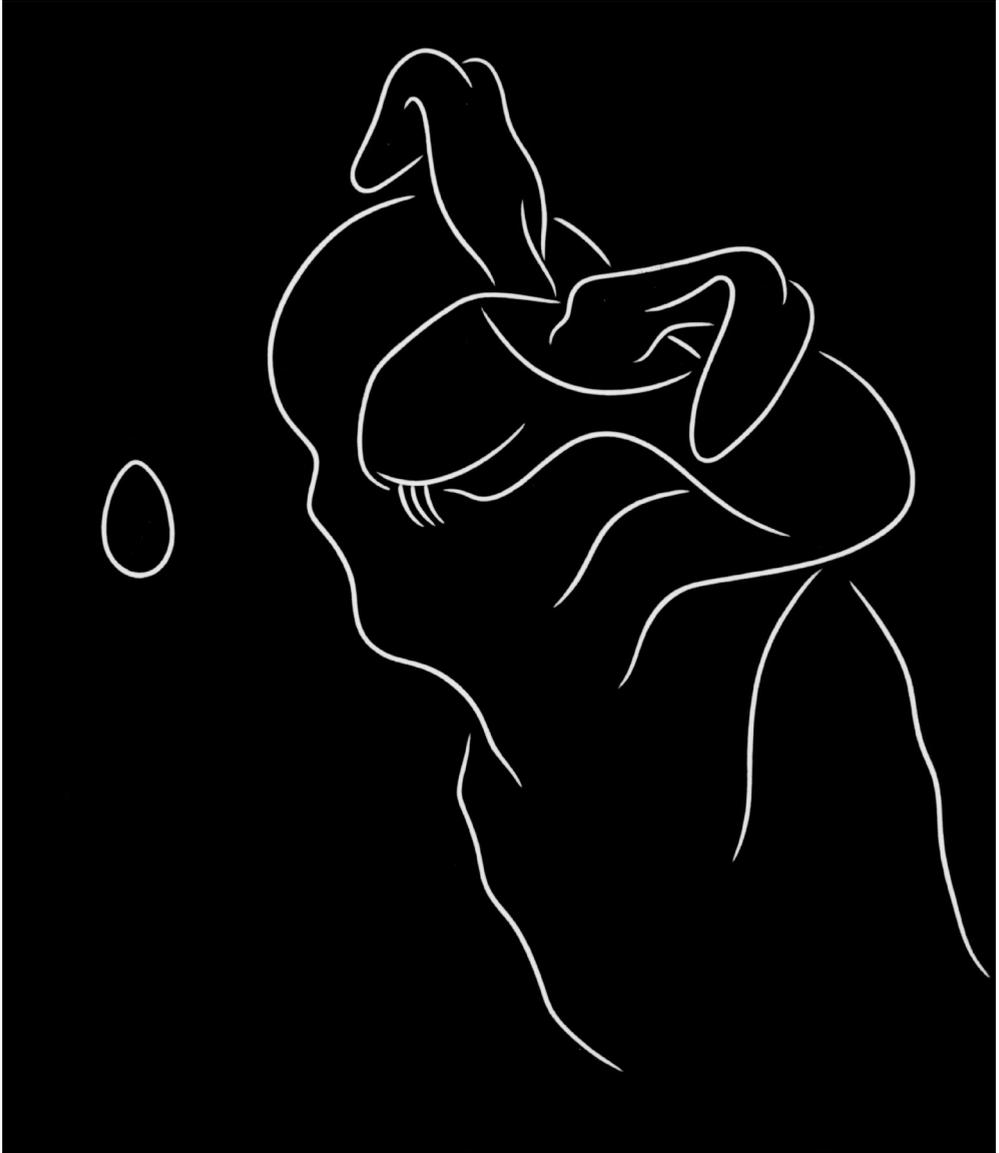
Aldo Walker

Wie abgeschmackt man auch immer die Piktogramme finden mag, die in öffentlichen Gebäuden den Fußverkehr regeln – wer in einer fremden Stadt ankommt, nimmt schon im Bahnhof dankbar die Spuren dieser Zeichenketten auf, die zu Telefonen, Taxis oder Schließfächern zu führen versprechen. Sind es auch keine aufregend schönen Zeichen, so haben sie doch den großen Vorteil, absolut verlässlich zu sein: Wer ihnen folgt, wird zum guten Schluss für seine Abstraktionsleistung belohnt, indem sich ihm handgreiflich bietet, was das Zeichen in Aussicht stellte. Nicht immer ganz handgreiflich allerdings, denn es steht keineswegs eine Frau am Ende der Piktogrammreihe, die eine Frau in Aussicht stellt, vielmehr trifft man auf eine Damentoilette – wie man sieht, kann mit einfachen Zeichen eine komplizierte Abstraktion verbunden sein, selbst da, wo wir diese Zeichenprozesse mit traumhafter Sicherheit abspulen. Es ist ein bestimmter Trick, mit dessen Hilfe uns die Piktogramme glauben machen, die Welt sei so einfach, wie sie selber aussehen – sie strahlen Verlässlichkeit und Sicherheit nicht zuletzt deswegen aus, weil sie ihre Zeichen auf den einfachsten Standard herunterschrauben, mit dem sich eine Kontur noch als Signal lesen lässt.

In den Arbeiten von Aldo Walker begegnen wir einer vergleichbaren Vereinfachung. Konturen und Figuren heben sich klar und identifizierbar von planen Hintergründen ab; vom ersten Augenschein her meint man, umgehend bestimmen zu können, um welche Objekte es sich handelt, aber dann erweisen sich die ausgelegten Signalhappen beim Zubeißen als zu hart, Spiegeleiern vergleichbar, wie sie in Scherzartikelgeschäften in täuschend ähnlichen Hartgummiversionen angeboten werden. Das interpretierende Ausforschen der Bilder von Walker endet nicht zuletzt in Ratlosigkeit, weil sich weder mitteilt, was mit den Zeichen gemeint ist, noch wie sie gemeint sind. Sie offerieren die darstellerische und funktionale Eindeutigkeit von Piktogrammen, lassen uns aber ins Leere laufen.

Eine Ausstellung, die Aldo Walker 1982 zusammen mit Rolf Winnewisser im Mannheimer Kunstverein eingerichtet hat, trug den Titel *Stromern im Bild*, und dieser Titel, mit dem die Künstler sich als Herumtreiber und Landstreicher apostrophierten, zeigt an, warum der Betrachter Schwierigkeiten mit Walkers Symbolen hat: Sie haben keinen festen Wohnsitz. Bekanntlich haben Leute, die keinen festen Wohnsitz haben, trotzdem ihre festen Zeichen, die Zinken, mit denen sie ausbaldowerte Häuser kennzeichnen, um Nachzügler zu verständigen. Walkers Zeichen sind jedoch keine solchen Zinken, im Gegenteil, sie suchen semiotische Gefilde auf, in denen die Zeichen keine Bedeutung mehr haben, das Paradies der Indifferenz, in das die Zeichen eingehen, wenn sie niemand mehr versteht (in das eines Tages auch die Piktogramme aufgenommen werden, und zwar wohlverdient, denn sie sind die Akkordarbeiter unter den Zeichen). Walkers Zeichen sind semiotische Vagabunden, ihre Identitätsausweise sind nicht fälschungssicher, ihr Aussehen wechselt, selbst ihr Geschlecht ist unbestimmt. Sie reisen per Anhalter durch die semiotische Galaxis, lassen sich mal auf dem Stern Ikon nieder, mal im Signifikanten-Nebel, mal auf den semantischen Monden, und jeder Betrachter nimmt sie ein Stück weit mit, völlig ahnungslos, dass es sich um die Eingeborenen eines Schwarzen Lochs handelt, die aus semiotischer Antimaterie gebildet sind, ähnlich den Felszeichnungen in der Sahara, in denen die einen frühe Zeugnisse überlegener extraterrestrischer Intelligenz, die anderen dagegen nur prähistorische Rituale erkennen wollen.

Wenn Walker selbst die Funktionsweise seiner Zeichen beschreiben soll, fallen Begriffe wie Eindimensionalität, Flächenhaftigkeit, abstrakter Stil, Isolation und Weltverbundenheit, Sublimation und Welthaltigkeit, und das sind genau die Stichworte, aus denen das Inhaltsverzeichnis des Buches „Das europäische Volksmärchen“ von Max Lüthi besteht, das sich in Walkers Bücherregal neben den Werken von Popper, Wittgenstein und Lévi-Strauss befindet. Walker kommt aus der Konzeptkunst, die in der Schweiz ihre zweite Heimat gefunden zu haben scheint, und er hat sie nicht verlassen, als er anfang zu zeichnen, es war eine Fortsetzung mit anderen Mitteln. Es geschieht ihm insofern Unrecht, wenn man seine Zeichnungen mit Piktogrammen vergleicht, als sie keineswegs die tote Glätte und penetrante Eintönigkeit ausstrahlen, die wir von den Hinweisschildern gewohnt sind. Vielmehr wahren sie in der Vergrößerung mit Acryl oder Dispersionsfarben auf Nessel und Spanplatten die Linienführung der Bleistiftzeichnungen, in denen Walker seine Rätsel aufzeichnet.



Aldo Walker, *Ohne Titel*, 1984

Anders als die Graffiti-Zeichnungen eines Keith Haring tragen Walkers Gemälde eine Handschrift, und während Haring der Zeichenwelt der Piktogramme eine Sprühdosen-Stenografie entgegensetzt, die ebenfalls auf Anheb lesbar ist, in der die Hunde bellen, die Telefone klingeln und die Menschen handeln, ist Walkers Bildwelt subversiv, weil sie den Glauben daran erschüttert, dass so etwas wie Stenografie überhaupt möglich ist. Während Walker solcherart die Bedeutungsebene der Piktogramme in eine dünne Eisdecke verwandelt, die man kaum zu betreten wagt, fasziniert ihn durchaus die soziale Organisationsform, in die das Piktogramm sich einpasst. Er hat daher für einen Wettbewerb um die Ausgestaltung eines Seelenhospitals ein Konzept entwickelt, das für jedes Zimmer ein Nesseltuch mit einem seiner Zeichen vorsieht, das der Klinikeinwohner als sein eigenes ansehen kann, und, darauf aufbauend, ein System vorgeschlagen, das in jedem Flur die Zeichen aller sammelt, deren Zimmer sich zu diesem Flur öffnen, im Versammlungsraum schließlich die Zeichen aller, die in diesem Raum essen und miteinander reden. Dies ist eine eigenartige Abwandlung des Piktogramms, das nun nicht mehr den Weg zu Dingen, Dienstleistungen und Funktionsräumen weist, sondern zwischen Einsamkeit und Gemeinsamkeit vermittelt, diesmal mit festem Wohnsitz, aber wie immer ohne Gewähr.

Verkündigung nach Tizian

Gerhard Richter

Ist es ein Zufall, dass Gerhard Richter als eines der ganz wenigen Werke, die er aus der Kunstgeschichte zitiert hat, ausgerechnet eine Verkündigung wählte, um sie in einer Folge von Gemälden in Farbe aufzulösen? Was daran malerisch interessant ist, ist schnell gesagt: die Auflösung eines figurativen in ein abstraktes Bild; die Verwandlung von narrativer in autonome Farbe; die Gewinnung einer Serie aus einem Einzelbild; die Umkehrung der Reihenfolge, in der Ölskizze und Gemälde traditionell aufeinander folgen; die Suggestion einer Kunst um der Kunst willen. Diese Effekte und Strategien hätte man jedoch an jedem beliebigen Gemälde der Kunstgeschichte durchexerzieren können. Warum wählte Richter dann ausgerechnet eine Verkündigung, der er zudem gleich zwei Serien der Verwandlung widmete? Ist es eine Travestie der Verkündigung, dergestalt, dass an die Stelle der göttlichen Botschaft, die sich in Farbe verflüchtigt, eine weltliche, nämlich die malerische tritt? Verschwimmt vor unseren Augen die religiöse Verheißung dieser Szene, wie sie auch im Alltag an Bedeutung und Kredit verloren hat? Sind dies zwei Serien über den Maler Tizian, der diese Szene womöglich noch gläubig malen konnte, und den Maler Richter, der den Glauben an diese und andere Szenen verloren hat? Wird hier die Geschichte der Kunst rekapituliert, die sich als autonome (und schließlich abstrakte) ja nur in dem Maße entwickeln konnte, wie ihr religiöse Sinnstiftungen und Auftraggeber abhanden kamen? Feiern diese Bilder den Triumph der Autonomie?

Travestie und Triumph sind Haltungen, die zu Richter nicht zu passen scheinen. Dafür nimmt er alles zu genau, selbst und gerade die Ungenauigkeit, das Verwaschene und Schemenhafte. Man würde ihm eher zutrauen, dass er vor Tizians ungeheuerlicher Anmaßung, einen Engel zu malen, noch im Nachhinein zurückschreckte und den einzigen Weg wählte, auf dem ihm ein solcher malbar erscheint, den der Entmaterialisierung. Es ist schließlich nicht irgendein Engel, der in dieser Szene auftaucht und verschwindet, sondern der Engel schlechthin, der Götterbote. Man muss, um Richters Umgang mit diesem Motiv zu verstehen, eine wenig bekannte kabbalistische Legende heranziehen, die sich als Schlüssel nicht nur zu diesen Werken Richters erweist.



Gerhard Richter, *Verkündigung nach Tizian*, Installationsaufnahme Galerie La Bertesca, Mailand, 1973

Die Legende vom vergesslichen Engel. Der Legende zufolge entsendet Gott in jedem Jahrtausend einen Engel zur Erde, der die Ankunft des wahren Messias verkünden soll. In jahrelanger Unterweisung wird dieser Engel auf seine Mission vorbereitet, bevor er die Reise zur Erde antritt, deren Dauer das Vorstellungsvermögen des Menschen übersteigt. Noch keiner der Engel hat jedoch, der Überlieferung zufolge, die frohe Botschaft überbracht, die wenigsten haben überhaupt die Erde erreicht. Die meisten von ihnen, fast alle, gingen in den unendlichen Wirbeln des Universums verloren, weil sie mit der Dauer der Reise deren Sinn und Ziel vergaßen und somit die Orientierung verloren. (Franz Kafka, der unermüdliche Parodist der Kabbala, hat dieser Legende in die Gestalt des kaiserlichen Boten gekleidet, der schon angesichts der Aufgabe verzagt, überhaupt den Ausgang des kaiserlichen Palastes zu erreichen.) Die wenigen unter den Boten, die überhaupt die Erde erreichten – der Legende nach zwei, höchsten drei –, hatten zwar das Ziel ihrer Reise behalten, dafür aber bereits den Wortlaut ihres Auftrags vergessen. So verspielten sie, denen Sichtbarkeit für die Menschen zur Erfüllung ihrer Aufgabe verliehen worden war, im Augenblick ihres Versagens ihre Wahrnehmbarkeit und waren nun dazu verdammt, auf ewig ohne Gestalt auf der Erde umherzuirren. Der Legende zufolge rächten sich diese Boten des Nichts für ihr Schicksal, indem sie danach trachteten, auch den Adressaten ihrer vergessenen Botschaft die sinnliche Erscheinung zu rauben, so dass diese sich vor den Augen der Umherstehenden aufzulösen schienen, unscharf und verschwommen in den Konturen wurden, um schließlich, wie vom Erdboden verschwunden, den Bereich des Sichtbaren zu verlassen. Es heißt, dass sie nicht nur die bedauernswerten Adressaten ihrer vergessenen Verheißung belästigten, sondern auch andere Ahnungslose heimsuchten, weil sie hofften, durch deren Auflösung selber sichtbar zu werden und Wahrnehmbarkeit ansammeln zu können. War es ihnen gelungen, genügend Opfern die Erscheinung zu stehlen, so konnten sie selber auf Dauer sichtbar werden, um sich in jeder beliebigen Gestalt unauffällig unter die Menschen zu mischen. Die Nagelprobe ihres finsternen Triumphes lieferte ihnen der erste Spiegel, in dem ihr Bild erkennbar wurde. Den philosophischen Lehrsatz „esse est percipi“ (Sein heißt, wahrgenommen zu werden) muss einer der ihnen erdacht haben, der als irischer Bischof und Philosoph namens George Berkeley auftrat. Ein anderer, Edgar Allan Poe, hat den Diebstahl der Wahrnehmbarkeit in seiner Geschichte vom Ovalen Portrait angedeutet, dessen Modell im selben Maße verfällt, in dem das Gemälde entsteht, um bei dessen Fertigstellung zu sterben. Genauere Kenntnis über das Schicksal dieser Irrläufer besitzen wir jedoch erst seit den umfassenden Geständnissen, die H. G. Wells in seinen Werken geliefert hat, zumal in dem 1897 veröffentlichten Roman *The Invisible Man* (Der Unsichtbare).

Der böse Blick. In Richters Tizian-Paraphrasen ist dargestellt, wie das Verhängnis des Verschwindens im Augenblick des Versagens hereinbricht. Es ist ein Thema, auf das in Richters Werk häufig offen oder versteckt angespielt wird. So existiert noch ein weiteres Gemälde, auf dem ein Engel verschwindet (Engelskopf 48/7, 1963/65). Die Serie der Achtundvierzig Portraits (324/1-48, 1971/72) wird im Werkverzeichnis mit dem „Portrait H. G. Wells“ eröffnet.¹ Ihre erste Hängung anlässlich der Biennale Venedig zeigte das „Portrait Franz Kafka“ exakt in der Mitte der Apsis des deutschen Pavillons. Spiegel nahmen in Richters Werk wiederholt die Rolle des Bildes ein, und noch 1981 ließ er sich vor einem großflächigen Spiegel mit seinem Spiegelbild fotografieren – als sei er immer noch den Beweis seiner Sichtbarkeit schuldig. Den entscheidenden Hinweis für die Affinität von Richters Werk zum Schicksal des vergesslichen Engels liefert jedoch die zentrale Rolle, welche in seinem Gesamtwerk die doch recht merkwürdige Manier einnimmt, Bilder vor unseren Augen aufzulösen und verschwimmen zu lassen, ihnen die Sichtbarkeit auszutreiben und auszumalen. Als halte er sich nicht mehr an den Menschen, dafür aber, wie unter Wiederholungszwang, an den Bildern schadlos, lässt er sie unter seinem Zugriff verschwinden, wie unter dem Bann eines bösen Blicks. Ins Ungenaue und Schemenhaftes aufzuerlösend, geistern sie durch Pigmente und Lösungsmittel; spukhaft entziehen sie sich dem Betrachter wie eine alte, gern gepflegte Erinnerung, die sich nicht mehr vollständig einstellen will. Lange Zeit bestand seine Strategie darin, Fotografien und Medienbilder wie in Säuren und Laugen so lange zu zersetzen, bis sich die erkennbaren Personen, Landschaften und Dinge auf der Leinwand zu unscharfen oder schartigen Konturen reduziert hatten. Fotografien und Medienbilder, die ihm in die Hände fielen, wanderten unter dem Aspekt ihrer Brauchbarkeit für diese subtile Folter in seine Sammlung. In der Ausstellung dieser Sammlung von Vorlagen, die 1976 das Museum Haus Lange in Krefeld zeigte, führte Richter geradezu schwelgerisch vor, in welcher großen Auswahl er sich die Kandidaten für diese Folter auf Vorrat hielt. Als beneide er diese Bilder um ihre selbstverständliche Sichtbarkeit, um ihre mühelose Wahrnehmbarkeit, die ihnen ohne Arbeit zufällt, kreidet er ihnen ihre Leichtlebigkeit an und versucht hinter das Geheimnis dieser Sichtbarkeit zu kommen: »Und in solcher Fügung zum Bild glaubt Richter – das ist seine ganze Hoffnung –, etwas von der Wirklichkeit des Sichtbaren entdecken zu können.«²

1 Die Werknummern werden zitiert nach dem Werkverzeichnis, das Dietmar Elger für den von Jürgen Harten herausgegebenen Katalog erarbeitet hat: Gerhard Richter. Bilder/Paintings 1962-1985. Köln (DuMont) 1986

2 Jürgen Harten: Der romantische Wille zur Abstraktion, im angegebenen Katalog S. 9-62, hier 27

Verlust der Botschaft. Eine weitere Affinität zwischen der Legende vom vergesslichen Engel und der Malerei Richters besteht in ästhetischer Hinsicht. In der Tat könnte sich ein solcher Engel für seine Materialisierung keine bessere Figur auswählen als die eines modernen Malers. Denn die Malerei ist eine genaue Metapher seiner Probleme: Sie hat auch keine Botschaft mehr. Es ist dieser Verlust der Botschaft, den Richter in seinen Tizian-Paraphrasen darstellt – wie in einem Bild im Bild. Aber wieso ist dieser Verlust noch ein Thema der zeitgenössischen Malerei, da man sich doch bislang darin einig war, dass bereits mit Renaissance und Reformation, spätestens aber mit der Säkularisation die Malerei sich aus der religiösen Einbindung befreit hatte und die Ära ihrer metaphysischen Arbeitslosigkeit begann? Der Verlust der Botschaft ist immer noch und wieder ein Thema der modernen Malerei, weil es den Rückfall des Marxismus zu verzeichnen gab, welcher der Malerei eine ideologisch definierte und motivegebundene Funktion innerhalb der Gesellschaft zuwies. Richter, der sich im Alter von 29 Jahren aus dem kommunistischen Teil Deutschlands in den kapitalistischen absetzte, hat sich von diesen Ansprüchen befreit. Wie wenige Maler seiner Generation bezahlte er dafür den Preis, im Westen in das Dilemma der ideologischen Arbeitslosigkeit zu geraten. Um dieses Dilemma kreist sein Werk wie um ein Schwarzes Loch. Richter hat, mitten im 20. Jahrhundert, neu und mühsam lernen müssen, was Moderne wirklich bedeutet, jene Moderne, die man sich im Westen bereits zu beerdigen beilte.

Für die Malerei bedeutet Moderne nicht zuletzt, dass sich ihr mit dem Bedeutungsverlust der Ideologie auch das Motiv entzogen hat, die narrative und appellative Grundierung ihres Handwerks, das sich nun nur noch als Malerei über Malerei verselbständigen konnte, ohne eine soziale Bedeutung zu erlangen, die der verlorenen vergleichbar wäre. Dies ist der Preis ihrer Autonomie, ihrer Freiheit von allen Ideologien – religiösen wie politischen. Richter hat sich, einmal der Ideologie entronnen, als resistent erwiesen gegen eine neue Vereinnahmung. So erlag er auch nicht der Ideologie des Abstrakten, auf die er im Westen traf, der ästhetischen Parole des Kalten Krieges, die in der Abstraktion eine „Weltsprache“ (Werner Haftmann) sah und damit den „Freien Westen“ meinte. Hatte sich nicht selbst ein Kandinsky, der den endgültigen Abschied der Malerei aus ihrer abbildenden Funktion vorantrieb, das ideologische Hintertürchen der Anthroposophie offen gehalten (das auch Beuys benutzte, bevor sich in seinem Werk Ökologie und soziale Plastik verschränkten)?

Solche Auswege suchte der Maler Richter nicht, aber er konnte es auch nicht lassen, in dieser Wunde der Malerei zu wühlen. Das ist das Motiv seines Kampfes mit dem Motiv, das Motiv, zu dem sich sein scheinbar disparates Gesamtwerk wie in einer Anamorphose arrangieren lässt. Darin ähnelt sein malerisches

Schicksal bis aufs Haar dem von Georg Baselitz. Jürgen Harten, der 1981 diese beiden Maler in der Düsseldorfer Kunsthalle konfrontierte, öffnete damit den Blick darauf, dass sich unter der oberflächlichen Gleichung einer Malerei über Malerei der Untergrund einer gemeinsamen Grenzgänger-Erfahrung verbarg, die sich am Motiv schadlos hält, die es malträtiiert, zersetzt und umkehrt, weil sie weder mit, aber erst recht nicht ohne Motiv auskommen kann. Die Botschaft beider Maler bleibt aus, beide erwehren sich der Nachfrage gleichermaßen durch die destruktivste Form des Philosophierens, sie argumentieren wie Sophisten. Etwa wenn Richter der Würdigung seiner unscharfen Gemälde entgegenhält, dass Malerei rein technisch gesehen nicht unscharf sein könne – ein grandioser Bluff, der unterschlägt, dass Unschärfe keine technische, sondern eine mimetische Kategorie ist. Genau wie Baselitz behauptet er ständig, dass seine Gemälde keine mimetischen Bezüge zur Außenwelt besäßen, was ungefähr so glaubwürdig klingt, als wolle ein Porno-Produzent die Freigabe eines Filmes mit dem Hinweis erreichen, es habe sich doch nur um Schauspieler gehandelt, zudem sei die Handlung frei erfunden, und im Grunde ginge es doch nur um eine Rolle belichteten Zelluloids. Die Leugnung mimetischer Bezüge hat ihre Tradition in der modernen Malerei, etwa wenn Franz Marc einem Kritiker seiner blauen Pferde entgegenhielt, es handle sich um ein Bild und nicht um Pferde. Das ist nur die Hälfte der Wahrheit, denn schließlich handelt es sich um ein Bild, das Pferde zeigt. So bauen auch Baselitz und Richter narrative Widerhaken in ihre Bilder ein, um vor deren Hintergrund ihre Malerei zu ermöglichen; sie schließen an die mimetische Tradition der Malerei an, die sie nur verbal leugnen können, nicht aber in ihren Bildern. Baselitz treibt die Verwirrung seiner Zweifler sogar so weit, sich ihnen als ein Maler von Ornamenten zu präsentieren, der nur auf eine fragwürdige Sehkonvention nicht hereingefallen sei.³ Diese Argumente dienen, wie ihre Bilder, nur der Verwirrung des Betrachters, denn ihre Malerei ist nicht nur in der Entstellung des Motivs aggressiv, sie quält auch den Betrachter.

Visueller Sadismus. Es gibt einen visuellen Sadismus, über den uns in Kenntnis zu setzen die Wahrnehmungspsychologie bislang versäumt hat. Die Entwicklung der modernen Kunst zwingt sie dazu, dieses Versäumnis nachzuholen. Baselitz und Richter sind dafür zwei extreme Beispiele. Während Baselitz durch ein Angebot narrativer Elemente und ihre malerische Umkehrung Intellekt und Sehsinn des Betrachters zwingt, inkongruent zu agieren, quält Richter ihn

3 Siehe hierzu das Interview des Autors mit Georg Baselitz in: Ursprung und Vision. Neue Deutsche Malerei, hrsg. von Christos Joachimides, Berlin 1984. S. 11-13

alleine dadurch, dass er das Auge in seiner normalen Funktionsweise massiv behindert. Wie durch eine unbrauchbare Kamera wird der Betrachter Richters Bilder gewahr, denn der Versuch, die Linse so scharf einzustellen, wie man es bei einer Kamera normalerweise kann, will seinen Augen nicht gelingen, und so fokussieren sie vor und hinter der Bildoberfläche, ohne dass sich dem Bildgeschehen auch nur der Anschein gewohnter Sehschärfe abgewinnen ließe. So schmerzen sie an genau dem gleichen Ort des Auges, an dem auch Bridget Rileys Augenattacken irritieren. Dieser Eindruck bleibt auch bei Gemälden erhalten, die nicht mit der unscharfen Verwischung von Motiven operieren, sondern – wie in Richters Städtebildern – pastose Konturen den Motiveindruck zerstören lassen. Hier interpoliert der Betrachter vergeblich zwischen schartigen Oberflächenstrukturen, die seinen Tastsinn ansprechen, und dem Motiveindruck, der sich einstellt, wenn er versucht, die Interferenzen des Farbauftrags zu übersehen – was natürlich nicht gelingen kann. Denn Richter treibt einen Keil in das Sinnenleben des Betrachters, indem er ihm eine Malerei vorführt, angesichts derer sich der Tastsinn nicht mehr synästhetisch mit dem Sehsinn verbrüderern will – und damit wird eine Rezeptionssynthese verhindert, die bis ins 19. Jahrhundert hinein von der Malerei programmiert war.

Nach der Analyse von Theodor Hetzer ist die Tendenz dieser Abkoppelung des Tastsinns vom Sehsinn schon für die Malerei Caspar David Friedrichs festzustellen: »Das unterscheidet ja gerade einen Claude Lorrain von einem Caspar David Friedrich, dass auch am fernsten Horizont, den Claude malt, unser Tastgefühl noch mitschwingt, welches durch die Säulen und Treppen des Vordergrundes auf das stärkste angeregt ist. Die Fernen Friedrichs und Turners aber sind nur noch dem Blick erreichbar.«⁴ Richter sabotiert nicht nur diese synästhetische Umwandlung von Seherfahrungen in Tastempfindungen – er gibt auch dem Sehsinn keine Chance mehr. So segensreich es gerade heute sein mag, der Besitzer einiger Gemälde von Richter zu sein, so wenig kann man sich vorstellen, dass es Sammler gibt, die sich täglich dieser Augenfolter aussetzen, indem sie ein unscharf gemaltes Richter-Bild in ihre Wohn- oder Arbeitszimmer hängen. Sträubt sich nicht jede Zelle der Netzhaut gegen diese visuelle Zumutung, sind diese Bilder nicht wie vergiftete Köder, an denen sich das Auge nicht satt sehen kann, weil es hungrig bleibt?

Weite und Vielfalt. Richter hat sich allerdings im Gegensatz zu Baselitz ein größeres Spielfeld offengelassen – aber lässt sich das noch ein Spiel nennen,

4 Theodor Hetzer: *Über das Plastische in der Malerei* (1938), zit. nach Hans Sedlmayr Verlust der Mitte, 10. Aufl., Salzburg (Otto Müller) 1983, S. 116

was er mit der Malerei treibt? Nimmt er ihre Bestandteile nicht buchstäblich so auseinander, wie ein Kind sein Spielzeug mit großem Ernst zerstört, nachdem es entdeckt hat, dass kein Geheimnis hinter seiner Bewegung steckt, sondern ein simpler Mechanismus? Die Farbtafeln, Glasscheiben, Spiegel, die gemalten Schlieren und die Grauen Bilder, sind das nicht die atomisierten Bestandteile der Malerei, die Richter nun so desillusioniert aufreißt, wie er zuvor den Fotografien ihre Schärfe nahm? Trümmer der Malerei, deren Synthese nicht mehr gelingen will? Bei dieser Auflösung der Malerei in die einzelnen Aspekte ihrer Illusionsleistung ist er immerhin auf die Abstraktion gestoßen, ein neues Spielfeld und eine neue Manier, mit deren Hilfe er sich, wie Münchhausen, am eigenen Schopf aus dem Sumpf gezogen hat. Wer hätte auch vorhersehen können, dass auf dem abgegrastem Feld der abstrakten Malerei, das Baselitz nicht zufällig weiträumig umgeht, sich noch eine ungenutzte Parzelle würde finden lassen? Richter fand sie in einer unscharfen Abstraktion, in abstrakten Gemälden, die nach kleinen Farbstudien und Skizzen unscharf auf die Leinwand vergrößert wurden. In diesen ist nun nicht mehr allein der Tastsinn vom Sehsinn abgekoppelt; dazu ist es ihm gelungen, den mimetischen Reflex des Auges in nie zuvor gesehener Weise zu düpiieren. Wie zum Lohn für die Mühe der Desillusionierung hat sich ihm mit diesen Bildern ein Ausweg geboten, eine neue, unverwechselbare Synthese der Malerei, die – so der Titel einiger dieser Werke – zur Fiktion zurückgefunden hat.

Mit dieser Werkgruppe der unscharfen Abstraktion, die vielleicht sein prägnantester Beitrag zur modernen Malerei ist, hat er nicht einfach eine weitere Schleife der Desillusionierung in seinem labyrinthischen Werk gezogen, sondern gleichsam auf einer Spirale der Entwicklung einen höheren Punkt der Umdrehung erreicht. Dieser Punkt ist nicht einer der Malerei über Malerei, sondern hier wird Malerei als Fiktion von Malerei gegenständlich und zwar, in gewohnter Manier, unscharf. Ist nicht seine Erleichterung darin spürbar, dass er dieser Werkgruppe eine zweite Gruppe abstrakter Bilder nachgeschoben hat, die den Werkkatalog zu dominieren beginnt? Diese letzten abstrakten Bilder, die direkt auf die Leinwand gemalt und gespachtelt werden, erzielen mit einer spezifischen und ausbalancierten Mischung aus Unschärfe, Kontrastintensität und Überlagerung einen Effekt, angesichts dessen Goethe sicherlich seine Farbenlehre verbrannt hätte, denn anders als ein zeitgenössischer Betrachter, der einiges gewohnt ist, wäre er dafür empfindsam gewesen, welche Zumutung auch die neuesten Bilder Richters für das Auge des Betrachters darstellen – und, gleichzeitig, welch grandioses Versprechen! Als sei er besonders befriedigt über diesen Coup, hat Richter den großen Gemälden eine frappierende Werkgruppe kleiner Aquarelle zur Seite gestellt, welche die unmöglich erscheinende Umwandlung einer malerischen Technik in die kleine Gattung des Aquarells wie einen souveränen Zaubertrick vorführen.

Ein Melancholiker der Virtuosität. Richters Werk ist allerdings nicht heiterer geworden, wie es die pralle und leuchtende Farbigkeit seiner letzten Gemälde und Aquarelle auf den ersten Blick nahezulegen scheint. Es hat die psychologische Temperatur beibehalten, die für das Gesamtwerk Richters kennzeichnend ist und, für jeden wahrnehmbar, auch in den Räumen der Düsseldorfer Retrospektive lastete. Es ist die Temperatur der Melancholie eines Virtuosen ohne Auftrag. Wie ein Hochleistungssportler hält es sich jeden Tag durch Training in Form, um für die Teilnahme an einer Olympiade fit zu sein, auf der seine Sportart allerdings gar nicht mehr vorkommt. Als wolle er vorbereitet sein, wenn ihm die vergessene Botschaft eines Tages wieder rein zufällig einfiel, hält er sich in Übung. Seine Melancholie ist nicht psychologischer Natur, denn auch diese Betrachtungsweise treibt Richter seiner Malerei gründlich aus, seine Ausdauer ist bereits in einer ästhetischen Haltung aufgegangen. Es ist die Haltung der Nüchternheit, die kardinale, von seinen Anhängern allerdings nicht immer gepflegte Tugend des Marxismus. Sie imprägnierte Richter gegen die westlichen ästhetischen Ideologien, auf die er traf. Sie setzte ihn in die Lage, sich im Westen direkt und mit Erfolg in jenem System zu orientieren, um das sich hierzulande die Ideologien und Mythen ranken – auch die ästhetischen –, ohne sich von diesen Verbrämungen irritieren zu lassen. Der Maler ohne ideologischen Auftrag begab sich unverzüglich auf den Markt, den in seiner Bedeutung einzuschätzen ihn wohl nicht zuletzt seine marxistische Grundausbildung befähigte. Wenige andere Maler dieses Jahrhunderts haben sich mit ihrem Oeuvre so umsichtig in der neuen Heimat der von allen Aufgaben dispensierten Malerei eingerichtet wie Richter, wenige andere haben diesen Markt so souverän beliefert. Selbst eine vorübergehende Unsicherheit darüber, „was zu malen wäre“, münzte er in eine Serie grau zugemalter Bilder um.⁵ Es ist das genaue Gegenteil von Opportunismus, wie er Richter bisweilen vorgehalten wird, vielmehr der Versuch, sich im Geschiebe des Kunstmarktes nicht das wechselnde Gesetz des Handelns diktieren zu lassen, sondern die eigene Basis durch eine reiche Differenzierung des Oeuvres abzusichern. Was sich in Richters Haltung wie Indifferenz ausnehmen könnte, ist im Vergleich zur ungleich größeren und rücksichtslosen Indifferenz des Marktes eher als eine Haltung des Selbstschutzes zu verstehen.⁶ Was sich wie eine Reprise des Stilwechsels ausnehmen mag, den Picasso in einem Akt der Befreiung in die moderne Kunst eingeführt hat, ist bei Richter zur

5 Vgl. Harten, a.a.O., S. 41

6 Vgl. das Gespräch Gerhard Richters mit Wolfgang Pehnt: Kunst wird kritiklos aufgenommen unter dem Motto: Nun macht mal, es ist ja alles ganz interessant, in: Werner Krüger/Wolfgang Pehnt: Künstler im Gespräch. Köln (artemedica) 1984, S. 121-131

Diversifikation mutiert, die angesichts seines Oeuvres im Glanz ihrer ganzen abgründigen Ratlosigkeit exemplarisch zu bestaunen ist. Sie ist das eher unfreiwillige Ergebnis der langjährigen Unsicherheit des in der Moderne ausgesetzten Malers Richter. Erst im Rückblick lässt sie sich als eine Strategie verstehen, auf dem Kunstmarkt, der heute Malerei favorisiert, um sie morgen zu verwerfen, als Maler überleben zu können. Sie entpuppt sich als die eigentliche Botschaft dieses Werkes, jedenfalls wird sie von einigen der jüngeren Künstler als solche verstanden, etwa von Jiri Georg Dokoupil, der sie genauso bewusst und genauso erfolgreich praktiziert.⁷ Keine frohe Botschaft vielleicht, aber eine reiche, zumindest facettenreiche.

⁷ Sie hierzu das Interview des Autors mit Jiri Georg Dokoupil in *Ursprung und Vision*, S. 20-23; weiterhin Walter Grasskamp: 'Jiri Georg Dokoupil. Der 13. Apostel', in: *Kat. Rheingold. 40 Künstler aus Köln und Düsseldorf*. hrsg. von Wulf Herzogenrath und Stephan von Wiese, Köln 1985.

Sinn und Form

Axel Kasseböhmer

Eine Internationale des Zitats („appropriation art“) hat in den achtziger Jahren vorgeführt, wie schwierig es für jüngere Maler geworden ist zu überleben – nicht im Sinne der Ökonomie, sondern des Handwerks. Dieser Krise muss sich bewusst sein, wer – wie Axel Kasseböhmer – bei Gerhard Richter in die Lehre gegangen ist. Haben Sartre und Camus den Existenzialismus für jedermann formuliert, so definierte ihn Richter für den zeitgenössischen Maler, doch ohne Perspektive und ohne Appell. Seiner Lehre können nur jene folgen, die in der Lage sind, einen eigenen Weg zu finden. Für Kasseböhmer war es einer der Suche nach den gesellschaftlichen Grundlagen von Malerei. Während Richter die Mittel der Malerei umwertet, indem er sie entstellt, versucht Kasseböhmer, sie zu rekonstruieren, als könnte er darüber einem vergessenen Wissen auf die Spur kommen. Wie ein Archäologe verschwendet er die Mark, um die Drachme zu finden. Seine gemalten Säulen wirken wie der Aushub eines Bohrkerns, ihre Oberflächen wie geschichtete Ablagerungen kulturhistorischer Bodenproben. Doch ist Kasseböhmers Arbeit nicht restaurativ. Weder Historismus noch Klassizismus sind seine Losungsworte, auch wenn er unbefangen jene Grenze überquert, welche die Moderne einst zwischen dem Obsoleten und dem Zeitgemäßen festgelegt hat. Wer jemals jenseits dieser Grenze gewildert hat, weiß, dass sich dort reiche Beute holen lässt, die man auf dieser Seite verzehren kann. Malerei ist ein Gewerbe, das nicht ohne Tradition auskommt, aber als moderner Künstler hat man die Auswahl. Kasseböhmer ist jedoch kein Eklektiker. Er spielt nicht die Stile gegeneinander aus, sondern fahndet nach ihrem größten gemeinsamen Nenner. Wenn er auf Formen der Malerei zurückgreift, die bereits historisch geworden sind, dann nicht der Form halber, sondern eingedenk der Tatsache, dass sie einmal etwas bedeutet haben. Seine rückversicherte Moderne hat daher nichts von der Runderneuerung eines Mal's noch einmal, Sam! an sich, mit der postmoderne Saison-Plünderer wie Mike Bidlo in den achtziger Jahren ihre Beute verramschten. Kasseböhmer nimmt seine Aufgabe vielmehr sehr ernst. Er kennt das Problem des Restaurators, der unter einem modernen Gemälde ein älteres entdeckt und beide erhalten möchte. Er ist nicht an einer weiteren Provokation des Betrachters interessiert, sondern an der Evokation von Sinn. So ist er ein Fundamentalist, aber keiner der Antworten, sondern

einer der Fragen. Ihn interessiert zum Beispiel die Frage, ob Malerei wieder eine allgemein verständliche Sprache entwickeln kann, statt nur exzentrische Formen zu produzieren. Seit ihrem Beginn versuchte die moderne Kunst, dieses hausgemachte Problem zu lösen. Claude Lévi-Strauss zufolge war der Primitivismus ein Versuch „zur kollektiven Funktion des Kunstwerks zurückzufinden“, nachdem der Impressionismus den Akademismus verabschiedet und der Kubismus die semantische Herausforderung der Malerei wiederentdeckt hatte. Der Primitivismus scheiterte jedoch, weil er Feindseligkeit gegen die moderne Kunst verstärkte, ohne sie mit einer kollektiv verständlichen Formensprache ausrüsten zu können. Auch die konstruktivistische Variante dieses Traums konnte das Dilemma der Moderne nicht lösen, das „nicht nur die künstlerischen Formen, sondern auch den Platz der Kunst innerhalb der Gesellschaft betrifft“ (Lévi-Strauss). Dieses Dilemma, das der Anthropologe in den berühmt gewordenen Radiogesprächen mit Georges Charbonnier über „Primitive und Zivilisierte“ abhandelte, ist so alt wie die moderne Kunst. Doch haben sich die Umstände geändert, unter denen es zu analysieren ist. Wenn – wie Lévi-Strauss nahelegt – die Vielfalt der Stile und ihre beliebige Verfügbarkeit ein Ergebnis dieses Dilemmas waren, so haben wir sie heute als eine Voraussetzung anzusehen. Das gilt umso mehr, als die moderne Kunst sich inzwischen als neuer Akademismus etabliert hat – einflussreicher, glänzender und weitaus erfolgreicher als jener des 19. Jahrhunderts, gegen den sie angetreten war. Wie jeder Akademismus präsentiert sich auch dieser nicht als das, was er ist, nämlich die Versteinerung eines historischen Prozesses, sondern als ein Dogma der Gewohnheit, und sei es auch nur die Gewohnheit der Indifferenz. Für Kasseböhmer ist die moderne Kunst jedoch nicht an den Versprechen und Hoffnungen zu messen, die ihren Beginn kennzeichneten, sondern an ihren Resultaten. Der Verlust einer verbindlichen Bedeutung ist nicht das einzige Ergebnis, das ihn rätseln lässt, ob die Modernisierung der Malerei vielleicht von vornherein ein Fehlschlag war. Wenn man die Erinnerung als Ursprung der Kunst betrachtet, kann man sich nur wundern, wie diese Idee durch eine des Fortschritts entthront werden konnte. Das sind die Fragestellungen, aus denen sich Kasseböhmers Malerei nährt, und er ist weit davon entfernt, Antworten zu propagieren. Er liefert vielmehr Gemälde, die sich wie Lösungen eines Rätsels ausnehmen, das sie nicht preisgeben: Fragmente, Hinweise, Versuche, Wiederholungen, Bearbeitungen. Er zelebriert nicht das Ende der Moderne, sondern bestaunt immer noch ihren Aufbruch. Werden wir jemals in der Lage sein, die Moderne zu betrachten, ohne zugleich stille Teilhaber ihrer Suggestionen und Illusionen zu bleiben? Existiert die Grenze wirklich, mit der die moderne Kunst einst das Alte vom Neuen geschieden hat? Je öfter man sie in beiden Richtungen überquert, desto weniger glaubt man es, sagt Kasseböhmer, immer noch auf dieser Seite.



Axel Kasseböhmer, *Säule I*, 1981

Soziale Plastik

Joseph Beuys

Für die Westdeutschen ist Joseph Beuys bis in die achtziger Jahre hinein geblieben, was ihnen Picasso in den Fünfzigern gewesen war, ein Kennwort für den Schnelltest, wie man es mit der zeitgenössischen Kunst hielt, ein *nom de guerre*, mit dem sich eine das ganze Land teilende Wasserscheide des Geschmacks lokalisieren ließ. Hatte man dem Andalusier seine figurativen Entstellungen und stilistischen Volten verübelt, so konnte Beuys aus anderen Gründen als polymorph extrem gelten: Als Kunst-Guru und Parlamentskandidat, Öko-Hirte und Bentley-Fahrer, als kryptischer Zeichner und enigmatischer Performer bot er Widersprüche und Angriffsflächen genug, auch ohne dass er ein Mikrofon ergriff und es nicht mehr hergab. Doch im Gegensatz zu Picasso, der – wie viele seinesgleichen – die Distanz des modernen Künstlers zur Gesellschaft durchaus genoss, wollte Beuys sie immer weniger wahrhaben. Geduldig scharte er um sich, was immer sich scharen ließ, und erläuterte die Grundlagen seines Wirkens. Im Rückblick fragt man sich, welche Hoffnungen er in diese permanente Selbstdarstellung investiert haben mag, jeden anderen zeitgenössischen Künstler hätte eine solche Wanderpredigt den Ruf kosten können. Beuys war eine Ausnahme wohl nur deshalb, weil seine Reden und Auftritte letztlich nicht weniger rätselhaft blieben als sein Werk. Daher haben seine Darlegungen die Distanz zwischen ihm und seiner Umgebung – der Akademie, der Kultusbürokratie, dem Bildungsbürgertum oder dem Laienpublikum – nur selten verkleinern, meist nur vergrößern können. Doch wuchs sein Ansehen bei Kunststudenten, Feuilletonisten und Ausstellungsmachern ungeachtet der Unverständlichkeit seiner Theorien und der Unzugänglichkeit seines Werkes, und es bleibt daher die Frage, womit Beuys so zu beeindrucken wusste.

Begriffswucher. Diese Frage lässt sich nicht allein, ja vielleicht am wenigsten mit seinem Werk beantworten: Es war lange Zeit kaum bekannt, auch dann noch nicht, als der Redner Beuys schon von sich reden machte. Selbst seinen frühen Studenten war es nicht geläufig.¹ Noch heute ist es ein labyrinthisches

1 Gislind Nabakowski: Erinnerungen an die Jahre 1966 bis 1971 mit und um Joseph Beuys, in: Kat. Brennpunkt Düsseldorf 1962-1987. Joseph Beuys – Die Akademie – Der allgemeine Aufbruch. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf 1987, S. 101-107: „Die künstlerische Arbeit von Beuys selbst kannten wir damals hingegen meistens kaum.“ (S. 102).

Gelände und allenfalls Spezialisten vollständig präsent. In der Öffentlichkeit bleibt es hermetisch und selbst in den großen Manifestationen auf anrührende Weise zurückhaltend. Im Gegensatz dazu gerieten die öffentlichen Auftritte des Urhebers bald in den Ruf eines aufdringlichen Messianismus. Mit einem Nachdruck, der selbst gestandenen Missionaren Bewunderung abverlangt hätte, variierte Beuys seine Themen und umgarnte die Zuhörer mit einem Netz zauberischer Begriffe, als käme es auf jeden einzelnen an, als wäre er ein wirklicher Menschenfischer. In politischen Versammlungen mochte Beuys damit einen schweren Stand haben, denn mit der Ausführlichkeit seiner Erläuterungen konnte er selbst die Geduldigen gegen sich aufbringen. Doch in der Intimität des Dialogs oder einer Gruppe hatte auch manche Skeptiker Mühe, sich seiner Ausstrahlung zu entziehen. Ohne Zweifel war er von einer bemerkenswerten Suggestivität, in der sich Körpersprache und Outfit, Vision und Witz, Versprochenes und Schlitzohriges, Selbstdarstellungsfreude und Sendungsbewusstsein, Geschäftssinn und Naivität mischten. Und als entscheidende Zutat besaß Beuys jenes instinktive Gespür für die persönliche Wirkung, das den erfolgreichen Agitator ausmacht. Dazu gehört es, in der Wahl der rhetorischen Mittel nicht kleinlich zu sein. Großspurig war seine Sprache schon, bevor sie auf politische Wirkung gepolt war, so, als hätte der Anspruch seines Düsseldorfer Lehrauftrags für „Monumentale Bildhauerei“ auf sein Auftreten insgesamt abgefärbt. Von den Fluxus-Künstlern übernahm er Bezeichnungen wie Partitur, Komposition, Symphonie oder Konzert für seine ungewöhnlichen Aufführungen, Begriffe also, die im Bildungsbürgertum großes Ansehen besaßen, gegen dessen weihvollen Kunstbegriff Fluxus doch gerade antreten wollte.² Diese Verknüpfung avantgardistischer Aktionen mit einer offiziellen Nomenklatur war der Beginn dessen, was man den Begriffswucher in der Beuys'schen Rhetorik nennen kann, die durchgängige Okkupation angesehener Begriffe, deren öffentliche Bedeutung dispensiert, deren öffentliches Ansehen aber benutzt wurde.

So war später gleich von einer *Partei* die Rede, als sich ein paar Dutzend Leute ein paarmal getroffen hatten, eine offensichtliche Inkongruenz, die Beuys dadurch aufhob, dass er die 1967 gegründete „Deutsche Studentenpartei“ in die „Fluxus Zone West“ umwandelte. Aber bereits 1970 folgte eine „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (Freie Volksinitiative e.V.)“, eine weitere marginale Gruppierung, die allenfalls von ihren wenigen Angehörigen ernst genommen wurden, auch wenn sie den populären Begriff des *Volkes* im Schilde führten. Als Beuys dann nach Alternativen zur Akademie suchte,

2 Vgl. Uwe M. Schneede: Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen. Stuttgart 1994.

von der er 1972 verwiesen worden war, musste es gleich eine „Freie Internationale Universität“ sein, als die seine ambulante Institution firmierte. Diese – mit vollem Namen – „Freie internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung“ war, wie er in der Ablehnung eines Studienbewerbers ausführte, zwar nur „eine internationale Forschungsgemeinschaft“ („Der aktive Personenkreis ist relativ klein“), zugleich handelte es sich jedoch um nichts Geringeres „als den Gesellschaftsentwurf jenseits von Kapitalismus und Kommunismus“.³

Nicht nur die Namen dieser politischen Briefkastenfirmen gehorchten dem Stilprinzip der Überdimensionierung. Auch die wissenschaftlichen, philosophischen und politischen Begriffe, die Beuys verwendete, wollten mit einem gleichsam nominalistischen Prestige verfangen. Schon allein das Stichwort des *Kapitals* stand für einen komplexen Begriff, den zu verstehen sich seinerzeit viele vergeblich abmühten, die brav das Werk von Karl Marx studierten, während Beuys es für den Hausgebrauch mit dem egalitären Romantizismus füllte, der seine politischen Reden in ihren unscharf mäandernden Schwebезustand versetzte. Wenn er hart an der Wissenschaftsparodie vorbeischrämte und den Absurditätsbonus, den die politische Rede hierzulande ohnehin genießt, heillos überzog, dann fiel es schwer, sich vorzustellen, welchen Reim sich seine Gefolgschaft auf diese freihändig wirkenden Gedanken gerade mal wieder machen mochte. Es hatte nachgerade etwas präventiös Akademisches, wie er mit Begriffen hantierte, die in den zuständigen Wissenschaften als die schwierigeren gelten, weil man dort ihre lange und komplizierte Begriffsgeschichte nicht zu ignorieren vermag. Aber gerade darin lag der entscheidende Teil der politischen Wirkung von Beuys, dass er nämlich in die Zuständigkeit des *common sense* zurückzuholen versprach, was längst Angelegenheit des Sachverstands geworden war. Seine Opposition gegen das theoretische Erklärungsmonopol der Wissenschaft verfiel umso mehr, als sie einen kräftigen Beigeschmack jenes kleinbürgerlichen Revanchismus hatte, der eigentlich um die Anerkennung durch die Institutionen buhlt, die er bekämpft. Doch täte man Beuys Unrecht, wollte man behaupten, sein manchmal abenteuerlich wirkendes Theoretisieren sei nur auf Bluff aus gewesen, denn er sprach mit dem herausfordernden Partizipationsanspruch des genialischen Quereinsteigers. Diese Haltung prägte auch seinen Widerstand gegen das politische Handlungsmonopol der Parteien („Überwindet endlich die Parteiendiktatur“, 1971), dem man im Nachhinein, nach der „Parteispendenaffäre“ wie auch angesichts der Diskussion über den „Staat

3 Joseph Beuys, Brief vom 10.3.1985 an Dominique Quentin, faksimiliert in Kat. Brennpunkt Düsseldorf, a.a.O., S. 99.

als Beute“, eine gewisse prophetische Bedeutung nicht absprechen kann. Wie weltfremd und abwegig seine politischen Lösungen aber für sich genommen klingen konnten, wird in den Karikaturen deutlich, die seine devoteren Schüler bis heute liefern. Wenn sie die Methode des Meisters ohne dessen Ausstrahlung anwenden, stellt sich heraus, dass ohne Charisma leicht nach Humbug klingt, was zu einem bestimmten Zeitpunkt, für den Beuys ein großes Gespür besaß, nach Tiefsinn tönte. Man hatte weniger Mühe, seinen Reden zu folgen, wenn man sich vorstellte, dass er seine Begriffe in metaphorischer Weise benutzte, als eine Art politischer Lyrik. Dann ließen sich auch Vokabeln wie die des „Volkes“ ertragen, die er ohne Rücksicht darauf zu verwenden schien, wie problematisch sie längst geworden, ja von Anfang an gewesen waren. Die politische Karriere von Beuys lässt sich vielleicht am besten als die Propagierung eines missionarischen Idiolekt begreifen, was ein Paradox bleiben müsste, hätte sich dieser Idiolekt nicht angesehene Begriffe und prestigeträchtige Schlagworte anverwandelt.

Prominenz. Trotz seines subjektivistischen Umgangs mit Politik und Wissenschaft konnte Beuys eine angesehene und zeitweise beinahe einflussreiche Figur des öffentlichen Lebens werden, weil er das Talent besaß, die richtigen Themen zum richtigen Zeitpunkt aufzugreifen. Man hat ihm dieses Geschick als Opportunismus auslegen wollen, weil er sich Fluxus gerade zu dem Zeitpunkt anschloss, als die Bewegung von sich reden machte, die „Studentenpartei“ im Fahrwasser der außerparlamentarischen Opposition gründete und das Ökologische in seinem Werk akzentuierte, als die Grünen dem Thema zum öffentlichen Durchbruch verhalfen.⁴ Doch unterschätzt eine solche Betrachtungsweise die Komplexität der Beuys'schen Identifikationen. Wenn Beuys die Fluxus-Bewegung, die APO oder die Grünen für sich entdeckte und reklamierte, dann auch deshalb, weil er in ihnen wesentliche Aspekte seines Werkes wiedererkennen konnte. Zugleich blieben seine politischen Identifikationen aber auf sonderbare Weise monadisch. In dem aufschlussreichen Dossier „Der Botschafter“ hat Beuys 1982, auf Aufforderung von Dieter Hacker und Bernhard Sandfort, diejenigen seiner Aktionen zusammengestellt, die er ausdrücklich als politische ansah. Die zwölf von Beuys handschriftlich kommentierten Fotos von Ute Klophaus belegen den äußerst persönlichen Zugang, den Beuys zur Politik hatte.⁵

4 Benjamin H.D. Buchloh, Beuys: The Twilight of the Idol. Preliminary Notes for a Critique, in: artforum, January 1980, Nachdruck in: Joseph Beuys: Mapping the Legacy, Kat. The John and Mable Ringling Museum of Art, New York 2001, S. 199 – 211

5 Dieter Hacker/Bernhard Sandfort (Hrsg.): Die Schönheit muß auch manchmal wahr sein. Beiträge zu Kunst und Politik. Berlin 1982, S. 18–29.

Sie zeigen ihn mit prominenten Politikern, so mit Willy Brandt („1. Mai 1970/ unfruchtbares Gespräch“), Rudi Dutschke (1977) und Otto Schily (1980), zweimal mit Berliner Hausbesetzern (1981) und bei der Besetzung des WDR (1980), mit Jimmy Boyle (1975) sowie bei der bekannten Aktion „Ausfegen“ am 1. Mai 1972 auf dem West-Berliner Karl-Marx-Platz. Als Herzstück der Serie dokumentieren zwei Abbildungen Beuys‘ persönlichen Triumph über seinen Dienstherrn, den ehemaligen Wissenschaftsminister des Landes Nordrhein-Westfalen, Johannes Rau, der ihn entlassen hatte: ein Foto, das Beuys beim Ausfegen eines Düsseldorfer Akademieflures zeigt („die Studenten brauchen B/B braucht die Studenten“), steht einem Foto aus einem Gerichtssaal gegenüber („1974/Johannes Rau/SPD/verliert den Prozeß“).

Neben dem aparten Hauch von Illegalität, mit dem sich der etablierte Marktstar ausstattete, fällt an dieser Serie nicht nur der extrem persönliche Zugang zur Politik, sondern vor allem der Hang zur Prominenz ins Auge: Der „Botschafter“ ist eine überaus auffällig gekleidete und häufig, ja systematisch fotografierte Person, dem jede neue Gruppierung eigentlich nur einen neuen sozialen Rahmen stiftet. Beuys‘ Gespür für die Magie der Prominenz war in der Tat nicht weniger entwickelt als das für den richtigen Zeitpunkt eines Themas – darin bestand seine Verwandtschaft mit Andy Warhol. Aber während Warhol sich nach einer puren Prominenz ohne individuelle Kontamination und historische Irritationen sehnte, zählten für Beuys weniger der Glamour als vielmehr das Rebellische und Sektiererische als Energiekern einer alternativen Prominenz. Das hat manche Beobachter schon früh abgestoßen und ist gerade bei den in dieser Hinsicht besonders sensibilisierten Grünen schließlich auf Ablehnung gestoßen. Man kann das Sektiererische aber weder als eine Art Betriebsunfall aus dem Beuys’schen Image ausblenden noch sein Ansehen damit diskreditieren, denn es war nichts anderes als die soziale Erscheinungsform seines missionarischen Idiolekts. Man muss diesen gleichsam formalen Anteil eigens betonen, weil die religiösen und politischen Aspekte seiner Erscheinung sowohl bei Anhängern wie Kritikern gerne überbewertet werden.

Vor einer solchen Überbewertung könnte schon die Erinnerung daran bewahren, dass die moderne Kunst ihren Weg in die Gesellschaft durchweg über ein anti-akademisches Sektierertum der Künstler gefunden hat, zu dem bekanntlich schon früh auch Sonderlichkeiten der Kleidung gehörten.⁶ Man

6 Helmut Kreuzer: *Die Bohème*. Stuttgart 1968; *Mythologie der Aufklärung – Geheimlehren der Moderne*. Jahresting 40. Jahrbuch für moderne Kunst, hrsg. von Beat Wyss. München 1993; Hans Magnus Enzensberger: *Die Aporien der Avantgarde*, in: *Ders.: Einzelheiten II. Poesie und Politik*. Frankfurt/Main 1984.

braucht für das Verständnis des politischen Anspruchs von Beuys daher die Anthroposophie Rudolf Steiners nicht überzubewerten, denn seit dem frühen 19. Jahrhundert ist der Avantgardismus als eine ästhetische Sozialisation dem Sektierertum stets eng verwandt gewesen. Bei Avantgarden handelte sich in den meisten Fällen zwar nicht um Organisationen, die auf langfristige Effektivität angelegt waren, aber zu ihrer Selbststilisierung gehörte in der Regel auch ein politischer Wirkungsanspruch. Freilich stand er unter verschiedenen Vorzeichen, wie sie etwa in den Positionen des George-Kreises oder der Dadaisten ihre Gegenpole fanden, und blieb auch meist mehr Pose als Politik, pittoreske Politik. Doch haben italienische Futuristen in der faschistischen Bewegung oder französische Surrealisten in der kommunistischen zeitweise durchaus ihre öffentliche Bedeutung besessen. Der Rahmen, in dem „der Schamane“ Beuys scheinbar archaisch agierte, war also ein schon klassisches Repräsentationsmodell der Moderne, und wer sich daran störte, wie sehr Beuys sein politisches Erscheinungsbild vom Personenkult bestimmen ließ, hatte vielleicht nur vergessen, wie autoritär einst André Breton die Surrealisten instrumentalisiert oder wie geschickt Marcel Duchamp seine eigene Legende in die Hand genommen hatte. Man könnte die politischen Identifikationen von Joseph Beuys eher als das soziale Delirium eines schicksalhaften Einzelgängers betrachten, der sich an der unerwarteten Objektivierung seiner verwegenen Ideen berauschte. Die Geselligkeit des Künstlers mit seinen Projektionen zelebrierte Beuys zwar mit großem pädagogischen Ernst, aber auch „La rivoluzione siamo noi“ war letztlich nur das „Wir“ eines durch den Siebdruck vervielfältigten Einzelgängers – *ars multiplicata* als politische Phantasmagorie.

Identifikation. Einen entscheidenden Schlüssel zum Verständnis seines politischen Verhaltens liefert womöglich Beuys' auffällige Weigerung, den institutionellen Unterschied zu seinen Studenten anzuerkennen und sich als Repräsentant der Hochschule zu verstehen, die ihm ein Amt übertragen hatte. Dieses „Bemühen, sich mit Studenten auf eine Stufe zu stellen“⁷, machte den verbeamteten Professor zum paradoxen Gründer einer „Studentenpartei“ und zum Interessenvertreter abgewiesener Studienbewerber, die er in seine Klasse aufnehmen wollte. Schließlich kulminierte es darin, dass er seine Stellung tatsächlich aufgeben musste, weil er mit und im Namen von Studenten das Akademiesekretariat besetzt hatte, zu dem er als Professor jederzeit hätte Zutritt erwirken können. Diese Weigerung, sich von den Studenten zu unterscheiden,

7 Nabakowski, a.a.O., S. 102.

erinnert an die karitative Überidentifikation, an der Simone Weil 1943 im englischen Exil gestorben ist, als sie, krank und entkräftet, ihre Mahlzeiten an den Rationen bemaß, die ihre Landsleute auf Lebensmittelkarten erhielten.⁸ Zwar kokettierte Beuys eher mit dem Motiv der Selbstaufopferung („Ich ernähre mich durch Kraftvergeudung“), aber es ist vielleicht nicht abwegig, seine Überidentifikation im Sinne Simone Weils als Ausdruck einer Sehnsucht nach sozialer Verschmelzung anzusehen. Überhaupt hatte das politische Engagement von Beuys den Charakter eines Psychodramas. Wie in einer parodistischen Kurzfassung der Studentenbewegung begann die Politisierung von Beuys in Konflikten mit der Hochschule und führte dann über die Gründung marginaler Parteien zu den Grünen und schließlich in die Privatheit des professionellen Erfolgs. Mehr als jeder andere Nachkriegskünstler hat sich Beuys auf den Aktivismus, das symbolische Politikverständnis, den unbekümmerten Anarchismus und die utopische Orientierung der Studentenbewegung eingelassen. Ihn dürfte nicht zuletzt auch die Rechthaberei fasziniert haben, welche die Revolte um den Preis von Lächerlichkeit, Isolation und Wirkungslosigkeit durchhielt, als sie schließlich in orthodoxe Gruppierungen zerfiel. Andernfalls fiele es schwer zu verstehen, warum er ein Foto, das ihn 1972 beim Verlassen des besetzten Sekretariats durch ein Polizeispalier, also in einem Augenblick der Demütigung zeigt, ein Jahr später mit der Aufschrift „Demokratie ist lustig“ bei Klaus Staeck als Postkarte edieren ließ.

Trotz seiner Affinitäten zur Studentenbewegung und ihren Ausläufern blieb deren Anerkennung ihm aber letztlich versagt. 1979 hatte er es zwar immerhin zum Kandidaten der Grünen für die Wahl des Europa-Parlaments gebracht, doch war sein Charisma auf Dauer nicht in das Milieu des ökologischen Ablegers der Studentenbewegung zu übertragen, was auch mit dem dort üblichen Misstrauen gegenüber der radikalen modernen Hochkunst zusammenhing. Die Zusammenarbeit – für Beuys sicherlich die ersehnte Synthese aus Kunst und Politik – nahm ein jähes Ende, als die Grünen ihm einen Listenplatz für die Bundestagswahl verweigerten. So musste Beuys, der in diesen Jahren den Zenit seines Ruhmes erreichte und in seiner erstrangigen künstlerischen Bedeutung auch international anerkannt wurde, als Politiker ein Phantom von eigenen Gnaden bleiben. Umso mehr irritierte es, wie entschlossen er bis zuletzt zu sein schien, seine ästhetische Position völlig in eine politische aufgehen zu lassen. Doch blieb die entschieden deklamierte Grenzübertretung („Hiermit trete ich aus der Kunst aus“, 1985) nur eine weitere seiner notorischen

8 Angelica Krogmann: Simone Weil. Reinbek 1970, S. 120.

Grenzverwischungen. Der Anspruch des „erweiterten Kunstbegriffs“ bildete das Leitmotiv seiner zähen Versuche, begriffliche Unterschiede und historische Bedeutungen bis zu einem Punkt zu leugnen, wo die darauf gegründete Rede zwangsläufig in Unsinn umkippen muss. Und mit dem Versuch, jedes Detail der Gesellschaftsgestaltung und jeden Arbeitsprozess zur „sozialen Plastik“ zu rechnen, konnten nur emotive Konnotationen verheiratet werden, ohne dass die Ehe der dazugehörigen Begriffe vollziehbar gewesen wäre.

Das zirkuläre Argumentationsmuster der Begriffsverwischung, eine geläufige Vorwärtsverteidigung des missionarischen Laien, hat seinem Ansehen unter Wissenschaftlern und Intellektuellen massiv geschadet, nicht aber unter seinen Schülern und Sympathisanten. Denn es machte die Angelegenheit umso bedeutsamer, dass Beuys damit auf eine Weise argumentierte, die man im In- und Ausland gerne mit den Deutschen assoziiert. Im Gegensatz zum analytischen Scharfsinn und pragmatischen Empirismus, wie er mit angelsächsischen, und zum Sinn für Differenzen und Zusammenhänge, wie er mit romanischen Traditionen verknüpft wird, geht die Verwischung der Unterschiede hierzulande leicht als Volksausgabe einer universellen Poesie durch, die sich auch als Politik ausgeben darf. Nicht der klassizistische Sinn für Maß und Differenz, der die Aufklärung von Leibniz bis Kant auch in Deutschland prägte, garantiert Aufsehen, sondern der Traum von der großen Einheit, sei es die der Nation, der politischen Front oder auch nur eines *Gesamtkunstwerks*. So war es keine schlechte Pointe, dass Marcel Broodthaers, als er Beuys öffentlich kritisieren wollte, dafür die elegante Maskerade eines angeblich wiederentdeckten Briefes von Jacques Offenbach an Richard Wagner wählte.⁹ Das Assoziationsfeld dieser polemischen Parallelisierung von Wagner und Beuys reichte freilich über den beabsichtigten Vorwurf des ehrgeizigen Opportunismus, der Mythophilie und der Gesamtkunstwerkelei hinaus, nämlich bis hin zu den politischen Langzeitschäden der Romantik, auch solchen ihres partiell manifesten Antisemitismus.¹⁰ Kann man aber Beuys, der sich durchaus in romantischer Tradition sah und Wagner große Bedeutung beimaß, auch in jene Rezeption der Romantik einordnen, in der sich ein imperialer und später totalitärer Nationalismus mit Wagners Namen verknüpft hat? Ob Broodthaers' fiktional getarnter Brief diese Assoziationsmöglichkeiten beabsichtigte, steht dahin, aber er taugt wohl kaum als Beweisquelle.

9 Marcel Broodthaers: Lieber Beuys. Offener Brief an Joseph Beuys vom 28.9.1972, am 3. Oktober 1972 abgedruckt in der Rheinischen Post, Düsseldorf.

10 Siehe hierzu Günter Oesterle: Juden, Philister und romantische Intellektuelle. Überlegungen zum Antisemitismus in der Romantik. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik, 2. Jg., 1992, Paderborn/München/Wien/Zürich, S. 55-90.

Man muss freilich zugeben, dass Beuys seine politischen Kritiker durch biographische Legendenbildung, kulturtheoretische Mystifikationen und die Duldung eines sowohl kommerziellen wie pädagogischen Personenkultes geradezu mutwillig brüskierte. Aber letztlich waren es nicht Messianismus und Führerkult, also die politische Erotik, die das Gehabe von Beuys und seiner Umgebung suspekt erscheinen lassen mussten, als vielmehr der Anspruch des Künstlers auf eine besondere moralische und politische Bedeutung. Dieser Anspruch ist allerdings nicht von Beuys erfunden worden, vielmehr dient hierzulande die Ferne der Künstler vom Tagesgeschäft der Politik schon als hinreichender Beleg einer besonderen moralischen Kompetenz. Die Gründe für diesen Kurzschluss sind seit Heinrich Heines Polemik gegen die „Romantische Schule“ geläufig: Das lange Ausbleiben einer funktionierenden demokratischen Öffentlichkeit hatte die ästhetische Öffentlichkeit hierzulande damit überfordert, dieses Manko zu kompensieren. Wenn das Gehabe von Beuys noch von den Nachwirkungen dieses Mankos inspiriert war, dann erblickte man ihn jedoch nicht in der Rolle, die seine Freunde Heinrich Böll und Klaus Staeck einnahmen oder Günter Grass. Er interessierte sich auch nicht für die Nachfolge Ludwig Börnes oder Heines, für die Peter Rühmkorf, Wolf Biermann oder Hans Magnus Enzensberger standen. Vielmehr agierte er in der Rolle des umfassend gebildeten und subtil inspirierten Genies, dem es gelingt, das Wissen seiner Zeit, ohne deren Vorurteile, in der Perspektive einer individuellen Gesamtschau zusammenzufassen: Augenzeugen der späten Karriere von Beuys konnte (und sollte) es manchmal wohl so scheinen, als wäre ein grüner Goethe des ökologischen Umbruchs unter die Seinen gelangt – und zwar ein Goethe mit vielen Ecker Männern.

Das Werk. Gewiss ist jede psychologische Deutung der Kunst eine Zumutung, im Fall des Politikers Beuys aber vielleicht eine konstruktive Unhöflichkeit. Schon in seiner Kostümierung ließ sich eine prophylaktische Maßnahme erblicken. Hüte und Westen, lange Mäntel, auch aus Pelzen, und Jeans drapierten die ohnehin auffällige Erscheinung eines schmalen, hochbeinigen, fast zerbrechlich wirkenden, dennoch vital gestikulierenden Mannes. Ein wacher und fesselnder Blick regierte das Gesicht, das beinahe kindlich aussehen konnte, dann wieder die Konturen des Schädels durchscheinen ließ wie ein *memento mori*. Die exzentrische Kleidung wirkte wie die seelische Panzerung eines Gezeichneten, der Gründe für seine Auffälligkeit reichlich vorschiebt, um die Angst davor zu bewältigen, möglicherweise aufzufallen. Doch gilt nicht die Psychologisierung der Person als die eigentliche Häresie der Beuys-Rezeption, sondern die Absicht, sich nur auf das künstlerische Werk im engeren und traditionellen Sinne einzulassen, ohne die sich üppig darum rankenden Theorien

und Spektakel berücksichtigen zu wollen. Wer das Oeuvre in seiner beunruhigenden Rätselhaftigkeit würdigen möchte, gilt aus verschiedenen Gründen als Verräter: Die Hinterbliebenen der Beuys'schen Missionsschule wittern darin die arglistige Unterschlagung des umstrittenen Volkstribuns und die erweiterte Gemeinde identifiziert so die bloß an Sachwerten interessierten Fachidioten des Kunstmarktes. Die orthodoxe Verklammerung von Werk und Lehre kann sich als Besichtigungsanweisung auf Beuys berufen, denn er hat stets die Einheit zwischen seiner politischen Lehre und seinem Werk betont und mochte bisweilen sogar den Verdacht erwecken, ein denkender Künstler *ohne Werk* werden zu wollen, wie es Marcel Duchamp schon eine Zeitlang gewesen zu sein schien. Doch verwischte seine Abneigung gegen Unterschiede und präzise Definitionen letztlich auch den Widerspruch von Anti-Kunst und Kunst, womit die künstlerische Produktion für den Kunstmarkt wieder legitimierbar wurde, zumindest die eigene.

Im Verhältnis zu Duchamp bietet die Objektkunst von Beuys einen aufschlussreichen Kontrast. Mit ihrer Verschränkung von narrativer, mythomaner Aufladung und drastischer, materialbezogener Konkretion steht Beuys für eine völlig andere Umgangsform mit Objekten, als sie in der Nachfolge Duchamps für vertretbar gehalten wird. Der avancierten Kritik gilt daher als Regression auf das Niveau eines Fetischismus, wie Beuys das von Duchamp gesetzte Lernziel der Moderne unterboten hat. Vom Standpunkt einer von Duchamp inspirierten Ästhetik kann man das Werk von Beuys sicherlich verwerfen, man kann sich allerdings auch fragen, warum die Duchampsche Tradition (und welche dann) alleinseligmachend sein soll. Zweifellos hat Beuys die Herausforderung erkannt, die durch Duchamps Mehrdeutigkeit im Umgang mit Objekten und seine schöpferische Indifferenz in die Kunst eingebracht worden ist, aber er hat sie nicht als verbindlich anerkennen wollen. Stattdessen kritisierte er 1964 die Rezeption Duchamps mit einer Aktion unter dem einleuchtenden Slogan „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet.“ Diese Kritik spielt darauf an, mit welcher – inzwischen regalmeterfüllenden – Dankbarkeit intellektuelle Betrachter das erklärtermaßen unsinnliche Werk Duchamps und dessen offensive Zurückhaltung zu quittieren pflegen. Die Leere seiner lakonischen Rätsel hat eine Fülle von Deutungen herausgefordert, die sich dem schlanken Werk inzwischen wie Fettgürtel anlagern.¹¹

11 Zur Kritik der Duchamp-Rezeption siehe Dieter Daniels: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. Diss. TH Aachen 1991, Köln 1992; Walter Grasskamp: Duchamp als Klassiker, in: Ders.: Ist die Moderne eine Epoche? Kunst als Modell, München 2002, S. 140 – 153

Daher war die Antwort angebracht, mit der Jochen Gerz 1973 auf die Beuys'sche Aktion reagierte: „Beuys, le silence de Duchamp n'a pas eu lieu!“

Ohnehin nahm Beuys die Sache nicht immer ganz so ernst, wie eine Äußerung von 1965 nahe legt: „Das Lachen der Beatles gilt mehr als die Anerkennung von Marcel Duchamp.“¹² Seinerseits stand er auch nie im Verdacht der Schweigsamkeit, ganz im Gegenteil hätte er sein Werk beinahe zerredet. Als sein eigener Cicerone übertraf Beuys sogar die These eines seiner schärfsten Gegner, Arnold Gehlen, von der „Kommentarbedürftigkeit der Kunst“. So hat Beuys selber das letztlich entscheidende Missverständnis befördert, sein Werk sei verständlich, weil es bestimmte Themen behandle. Nicht erst sein Engagement für die Grünen hatte zur Folge, dass man das spröde Oeuvre für sprachlich übersetzbar halten mochte. Die Selbsterläuterung hat sein assoziationsreiches und evokatives plastisches Repertoire zum eindimensionalen, beinahe symbolistischen Vokabular verkürzt, in dem Filz für Wärme, Kupfer für Leitungsfähigkeit und überhaupt alles irgendwie für Energie steht und das inzwischen jeder ästhetische Frischling nachbetet. Schwerer wiegt, wie er, beinahe populistisch, die Standards senkte, auf deren Höhe moderne Kunst betrachtet werden will (und muss). Der Verzicht auf den gesellschaftlichen – und meist musealen – Schutzraum der Kunst, der sich in der rigorosen Orientierung am Leben ausdrückte, und die Demontage des spezifischen Anspruchs auf Bildung, in deren Horizont sich die Sinnlichkeit der modernen Kunst paradoxerweise erst entfaltet, ermutigten gerade die ungebildeten unter seinen Kritikern. Wohlwollenden Betrachtern erschwerten sie dagegen die Entscheidung, ob dieses Werk noch in den distanzierenden Kategorien der Kunst oder schon im direkten Verständnis von Politik zu diskutieren ist – eine Schwierigkeit, der auch diese Interpretation nicht entgeht. Jedenfalls wirkten seine politischen Ankündigungen und sein tatsächliches Verhalten im Kunstbetrieb so konträr, dass man Beuys vielleicht weniger von seinen Selbstaussagen und Programmen, als vielmehr von seinen Widersprüchen her verstehen sollte. Wie jeder Avantgardist wusste schließlich auch er, dass der Ketzer nur in der Kirche Aufmerksamkeit findet.

Bei einem schwächeren Werk hätte die vorausseilende Dienstleistung der Selbstkommentierung tragisch enden können, so blieb sie nur ein *Aperçu*, weil Beuys wohl der letzte überragende Künstler war, der es sich ohne unfreiwillige Komik erlauben konnte, auf das Rätselhafte und Magische der Kunst zu setzen, das sich auch durch die überall nachgeplapperten Übersetzungshilfen nicht zerstören lässt. Mit seinem Werk ist der sonderbare Fall einer höchst artifiziellen

12 Zit. nach Schneede (Anm. 2), S. 82.

„art brut“ zu bewundern; daher ist bei Beuys der Kometenschweif der Interpretationen auch weniger komisch als bei Duchamp. In der Literatur zu Beuys wird vielmehr die Konkurrenz der Rationalität mit dem Zauber ausgetragen, der Kampf der totalen wissenschaftlichen Explikation gegen eine sich idiosynkratisch abkapselnde Sinnlichkeit, der ordnende Zugriff gegen die verschlungene Einheit eines Werkes.

Utopie. Keine der kursierenden Charakterisierungen hat das Werk von Beuys daher besser getroffen als Harald Szeemanns paradoxer Begriff der „Individuellen Mythologie“. Der Widerspruch zwischen dem monomanen Werk und seinem universalen Anspruch ist in dieser Einschätzung bestens aufgehoben; sie schlägt den Bogen von der bürgerlichen Gesellschaft, die im Individualismus die einzige weltanschauliche Synthese ermöglichen will, zum narrativen Weltbild geschlossener Gesellschaften, die keine Individualität kennen. Im Kontrast des Unvereinbaren zielt sie weniger auf die Regression des Mythomanen als vielmehr auf die Einsamkeit des Weltverbesserers, einer randständigen, gefährdeten Figur, der es gelingt, sich in eine sinnstiftende Mitte zu lancieren. Das Werk von Beuys war in der Tat nicht allein einer vorwärtsgewandten Utopie gewidmet, sondern auch ihrer Verbindung mit dem Ursprung, der „Einwurzelung“ (Simone Weil). Nicht erst die Prominenz der Utopie in der Studentenrevolte und deren Rückgriff auf Ernst Bloch hat sie in Beuys' Werk verankert, sondern bereits sein „Projekt Westmensch“. ¹³ Es verknüpfte die Utopie mit der Anthropologie, daher ist es verständlich, warum der Anthropologe Arnold Gehlen in einer berüchtigten Fernsehdiskussion äußerst ungnädig mit Beuys umsprang. ¹⁴ Der kunstsinnige Aachener Soziologie-Professor musste sich durch Beuys' Zugriff auf die Anthropologie provoziert fühlen, die ja auch und gerade der konservativen Politik als fundamentalistische Hilfswissenschaft dient.

Beuys' Utopie wies allerdings den eigentümlichen Zug einer räumlichen Bezugnahme auf. Sie verlieh dem Exotismus des Werkes einen zusätzlichen exotischen Zug, weil Beuys sich nicht, wie hierzulande üblich, auf die „klassischen“ südlichen Landschaften oder „die seligen Inseln“ bezog, sondern auf ein subjektiv konnotiertes Eurasien und die nordische Mythologie. Der Primitivismus, der damit ins Spiel kam, ist nicht jener der „klassischen Moderne“,

13 Siehe hierzu Franz-Joachim Verspohl: Plastik = Alles: Zu den 4 Büchern aus „Projekt Westmensch“, von Joseph Beuys, als Beiheft zur Faksimile-Ausgabe des „Projekt Westmensch“ hrsg. von Jörg Schellmann. München 1992.

14 Zu dieser bis heute nicht publizierten Diskussion siehe Laszlo Glozer: Beuys in Stockholm. In: Ders.: Kunstkritiken. Frankfurt/Main 1974, S. 225-230; unter dem Titel „Beuys vs. Gehlen Kunst – Antikunst“ sie ist zu sehen auf <https://www.youtube.com/watch?v=2VLsaY4KGYS>

der hauptsächlich auf Afrika Bezug genommen hatte, sondern einer der kalten Regionen, in denen das Beuys'sche „Wärmeprinzip“ freilich auch erst Sinn machte. Es ist ein Vorteil der Zuordnung von Beuys zur individuellen Mythologie, dass sie im Horizont anthropologischer, narrativer und utopischer Anspielungen den Charakter des Einzelgängers, des Außenseiters festhält. Obwohl gerade in den sechziger Jahren, befördert etwa durch die anarchistischen Strömungen der Anti-Psychiatrie, der Außenseiter zum Kulturhelden zu avancieren schien, war Beuys an dieser seiner existentiellen Rolle offenkundig nur wenig interessiert. Vielmehr wollte er, wie manche andere Randfigur des sozialen Mainstreams auch, kein Außenseiter bleiben. So wurde er zum Utopisten. Denn die Utopie ist die Liebeserklärung des Außenseiters an eine Gesellschaft, die er – und die ihn – nicht akzeptiert.

Ich wollte Künstler werden:



Ich träumte davon, in der Zeitung zu stehen, von vielen Ausstellungen, und natürlich wollte ich etwas "Neues" in der Kunst machen. Mein Leitfaden war der Egoismus.

Jörg Immendorff, *Ich wollte Künstler werden ...*, 1972

Der Schauprozess gegen Jörg Immendorff

Jörg Immendorff

In der Moderne sägt die Kunst ständig an den Ästen, auf denen sie gerade sitzt. Manche Künstler wollen freilich gleich den ganzen Baum umlegen. Zu ihnen gehörte einst Jörg Immendorff. Wie kam ein anderer Künstler seiner Generation hat er in den sechziger und siebziger Jahren Aufstieg und Agonie der Studentenbewegung durchlebt und umgesetzt. Er war natürlich nicht der einzige Akademiestudent, den die kunst- und kunstmarktfeindliche Orientierung der Apo in anhaltende Identitätskrisen führte. Aber als einer der wenigen hat er diese Herausforderung zum Leitmotiv seiner Arbeit gemacht, einer Kunst, die er immer mehr in Frage stellte und vor den Imperativen der Weltrevolution zu verantworten begann. In beklemmender Ausführlichkeit erfährt von den Skrupeln jener Jahre, wer heute Immendorffs Buch „Hier und Jetzt: Das tun, was zu tun ist“ in die Hand nimmt.¹⁵ Die Studentenrevolte hat zahlreiche Autobiographien und Generationsportraits nach sich gezogen, aber kein Lebenslauf, kein Rückblick vergegenwärtigt das damalige Innenleben eines Radikalen so quälend genau wie diese Dekonstruktion einer malerischen Frühkarriere.

Verbarrikadierte Aktmodelle. Sie setzt ein mit dem Ansehenserfolg des Jungmalers Immendorff, der sich allerdings binnen kurzem als Opfer des bürgerlichen Kunstbegriffs identifiziert, wie er auf Konkurrenz, Originalität und Individualität gründet, und damit auch auf Einsamkeit. Es ist die Akademieklasse von Joseph Beuys, in der er seine Illusionen verliert. Mit skurrilen Aktionen entzaubert der „Beuysritter“ die Grundlagen bildnerischer Arbeit, verbarrikadiert Aktmodelle, lädt dazu ein, durch ein Bild zu gehen, und pinselt „Hört auf zu malen“ auf ein misslungenes Gemälde. Schließlich gründet er eine Gegenakademie (LIDL-Akademie) und entzaubert seinen verehrten Lehrer, für dessen Agenten ihn jedoch diejenigen Akademieprofessoren auch weiterhin hielten, die sich gegen den wachsenden Einfluss des Fluxuslehrers auf die Studenten

15 Jörg Immendorff: Hier und jetzt: Das tun, was zu tun ist. Materialien zur Diskussion: Kunst im politischen Kampf. Auf welcher Seite stehst Du, Kulturschaffender, Köln/New York 1973. Das vergrieffene Buch ist komplett faksimiliert in: Immendorffs Handbuch der Akademie für Adler. Kat. Portikus Frankfurt/Main 1990, Buchausgabe Köln 1990.

aussprachen.¹⁶ Nach einem Hausverbot in der Kunstakademie und einigen provokanten Auftritten im Kunstbetrieb, etwa anlässlich der Ausstellung „Jetzt. Künste in Deutschland heute“ in der Kölner Kunsthalle, lässt Immendorff die schmeichlerische Selbstbezüglichkeit künstlerischer Institutionen hinter sich, um im öffentlichen Raum tätig zu werden. Er tut dies, wie man das in jenen Jahren zu tun pflegte, also mit Demonstrationen, Aktionen und Transparenten. Freilich ertrappt er sich schließlich dabei, dass auch diese Aktionen nur Masken seiner Selbstdarstellung waren und die Politik seinem Geltungsbedürfnis nur einen größeren Resonanzraum hatte bieten sollen als die Arena von Akademie und Galerie. In diesem Zusammenhang beginnt Immendorff seinen großen künstlerischen Rechenschaftsbericht, der ein überragendes Zeugnis dieser Jahre ist. Die Studentenbewegung hat kein Dokument hinterlassen, in dem ihr Größenwahn und ihre Unterwerfungsbereitschaft so unvermittelt aufeinanderprallen wie in diesem Buch. Gnadenlos verfolgt der politisierte Immendorff den naiven Künstler Jörg und jagt ihn zum *Showdown*. Kein Schleichweg des bürgerlichen Individuums entgeht ihm, keine Tarnung täuscht ihn, und er scheut keinen Trennungsschmerz, um an sein Ziel zu kommen, den inneren ästhetischen Schweinehund endlich zu erlegen. Weniger als an einen Western erinnert daher an einen Ostern, etwa an Costa-Gavras' *Das Geständnis*, wie brünstig hier ein Individuum kapituliert. Denn Immendorffs Abrechnung mit seinem Künstler-Ego ist ein Musterprozess, der nach den Standards der stalinistischen Schauprozesse geführt wird, nämlich ohne dass dieses Ego eine Chance oder auch nur einen Pflichtverteidiger hätte. Wortwahl und Ritualisierung lassen noch in der mutwilligen Abrechnung Immendorffs mit sich selber die Unmenschlichkeit erahnen, die der Stalinismus in seinem Machtbereich längst arbeitsteilig organisiert hatte. Wie dessen perverse Rituale der Selbstkritik und Unterwerfung auf die ursprünglich anarchische und unbekümmerte Studentenbewegung überstrahlen konnten, ist das ungelöste Rätsel, das dieses Buch überliefert. Es ist die Standortbestimmung eines, wie man damals sagte „anpolitisierten“ Individuums, das sich gegen die Dämonen der Weltgeschichte wehrt, indem es sich ihnen ergibt.

16 Darin gab Harald Szeemann den Beuys-Kritikern später recht: Die „Internationalisierung des Akademiestreites ist denn auch vor allem Beuys und seiner Notorietät zu verdanken, und die Basisarbeit der LIDL-Akademie ist vor diesem Hintergrund zu sehen“. Harald Szeemann: Der lange Marsch oder Ausreizungen aus der Zeit heraus. Ein Kompilat. In: Kat. Jörg Immendorff, Kunsthaus Zürich, 1983, S. 8-34, hier S. 21.

Beichtspiegel. Darin blieb Immendorffs Verhalten symptomatisch, denn Unterwerfung war der Trend der Jahre nach 1968, als die Studentenbewegung in die kleinen orthodoxen Zellen einer politischen Selbstdisziplinierung zerfiel; daher wirkt Immendorffs eher marginale, nämlich ästhetische Selbstexekution heute so erstaunlich repräsentativ. Die Unterwerfungsbereitschaft wurde nicht nur durch die sozialromantischen Versprechungen einer kollektiven Existenz genährt, Vorhut der Revolution und sich gegenseitig stets solidarische Partner zu sein. In ihr manifestierte sich vor allem die Unfähigkeit zu einer individuellen Lebensform. Diese Unfähigkeit ist stets ein Übergangsproblem des Jugendlichen, vor allem unter den unsicheren Koordinaten einer Studentenexistenz. Aber in Deutschland war sie auch ein politisches Phänomen mit historischem Vorlauf. Denn anders als in den westlichen Nationen, wo sich eine zivile bürgerliche Individualität mit der Moderne entwickeln und als Lebensform verbreiten konnte, hatte Deutschland dafür keinen dauerhaften Nährboden geboten. Daher war der Freiheitsrausch der frühen Studentenbewegung auch ein Schock, als nämlich erkennbar wurde, wie leicht sich traditionelle Orientierungen diskreditieren ließen, ohne dass neue zur Verfügung standen. Damit hatten die Selbstbefreier ein Problem am Hals, das ihnen ihre Eltern und Großeltern ungelöst vererbt hatten, nämlich wie man sich in einer modernen Lebenswelt ohne kollektive und traditionelle Orientierungen einrichtet, also auf eigene Verantwortung. Die Bereitschaft der vorhergehenden Generationen, sich vor diesem Problem zu drücken, um sich so abwegigen Phantasmen wie denen des Wilhelminismus oder des Nationalsozialismus zu ergeben, war den Nachgeborenen zwar unverständlich und widerwärtig. Doch mit der plötzlich eroberten Freiheit wussten auch sie nur wenig anzufangen. Stattdessen unterwarfen sie sich nach einer Schrecksekunde der Freiheit den Phantasmen der Kaderpolitik und reihten sich in imaginäre Kampfformationen der Weltrevolution ein.

Kurz bevor die Kulturindustrie als moderner Ordnungsfaktor die entstandene Lücke füllte, um die Orientierung des Lebenswandels dauerhaft durch Warenangebote und Dienstleistungen zu regeln, war dieser Rückzug in die Kaderpolitik naheliegend. Wie abwegig sie auch immer nach außen hinwirken mochte, sie bot dem Anlehnungsbedürfnis des unreifen Individuums reichlich Halt. Die Unfähigkeit zur Individualität inspiriert einen Selbsthass, der Erlösung im kollektiven Gesetz sucht; es ist dieses Schauspiel, das Immendorffs *Beichtspiegel* festhält. Er ist dem Selbsthass des zerknirschten Sünders näher, als man es damals hätte wahrhaben wollen. Mönche eines mittelalterlichen Reformordens, ein Gründungsmitglied der *Societas Jesu* und jeder protestantische Sektengründer hätten die Rigorosität sofort verstanden, die in Immendorffs Selbstbeichtigung obwaltet, freilich ohne den Götzen zu billigen, vor dem er

sich in den Staub warf. Immendorffs Buch ist daher für die Studentenrevolte, was Grimmelshausens *Simplicissimus* für den Dreißigjährigen Krieg war; seine in vorauseilendem Leninismus angelegte Selbstbeichtigungsakte ist *der* Roman dieser Jahre, umso mehr, als er bis in die Form hinein den Auflösungsprozess des Individuums nachzeichnet. Vor den handschriftlichen Selbstbeichtigungen, welche die Intensität klinischer Zeugnisse annehmen können, verblasst die typographische Eleganz der lyrizistischen Avantgarde von Mallarmé bis Broodthaers; der Kult um eine in psychiatrischen Anstalten ausgeborgte Authentizität, die damals modische *art brut* der Literatur, erscheint angesichts dieser experimentellen Neurose als fauler Zauber. Die Montage aus Flugblättern, Fotografien, Zeitungsausschnitten, Plakaten, Kaderakten und Tagebuch ist eine sozialistische Variante des *cut up*; als verbissene Arbeitsbiographie macht sie die Krise des Individuums sinnfälliger als Lukacz' seinerzeit gern zitierte Analysen. Nur die trotz aller vorgeblichen avantgardistischen Offenheiten fortlebende Borniertheit zwischen den Gattungen konnte verhindern, dass dieses Buch dort gefeiert wurde, wo es hingehörte, im Literaturteil.

Café Deutschland. Die Dauerkonfrontation von Kunst und Politik konnte freilich nur so lange Immendorffs Thema sein, wie sie auch öffentlich von Belang war. Mit dem Bedeutungsverlust der Revolte und ihrer terroristischen Entgleisung verlor Immendorffs Dauerkonflikt mit dem Künstler-Ich an Spannung und ermöglichte den persönlichen Kompromiss einer ironischen Institutionalisierung der Bewusstseinspaltung, eine „konstruktive Schizophrenie“: „Der Malerfeind im Maler ist sein bester Freund.“ In den Trümmern seiner politischen Verbindlichkeiten, die ihn immerhin als Vertreter der Bunten Liste auf den Wahlzettel brachten, fand Immendorff 1976 in der Begegnung mit Penck sein zweites großes und damals noch aktuelles politisches Thema, das der deutschen Teilung. Man könnte sich sowohl über den Zeitpunkt und die Wahl ausgerechnet dieses Themas wundern, war doch in den siebziger Jahren die Teilung Deutschlands schon fast eine Selbstverständlichkeit geworden. Von der Studentenbewegung wurde sie schlicht als Voraussetzung deutscher Nachkriegsgeschichte akzeptiert; gegen die sprichwörtliche Aufforderung der braven Bürger, „Geht doch nach drüben!“, hatte man zwar ordentliche Argumente parat, aber auf die Idee, die deutsche Teilung zu beklagen, wäre kaum einer gekommen. Die allgemeine Stimmung war nicht mehr so larmoyant wie zu Zeiten der Springer-Aktion „Macht das Tor auf“; in der Ostpolitik Willy Brandts schien vielmehr schon der Keim jener völkerrechtlichen Anerkennung der DDR angelegt zu sein, die Helmut Kohl dann knapp erspart geblieben ist.



Jörg Immendorff, *Wo stehst Du mit Deiner Kunst, Kollege?*, 1973

Doch ist es kein Zufall, dass Immendorff in jenen Jahren auf genau dieses Thema kam. Das hat weniger mit dem Aufsehen zu tun, welche die Deutschland-Thematik in der Kunst zu erregen begann, etwa im Werk Anselm Kiefers oder in Filmen von Rainer Werner Fassbinder. Vielmehr hatte Immendorff als Maoist mit der einzigen linken Gruppierung sympathisiert, die an der deutschen Wiedervereinigung Interesse zeigte, weil sie zu einer Schwächung des politischen Intimfeinds, der Sowjetunion und ihrer europäischen Satelliten, führen sollte. Auf diese Weise neutralisiert, ließ sich das Thema der deutschen Spaltung unverfänglich zum malerischen Vorwurf nehmen, es war gleichsam *politically correct*. Zudem sorgte Immendorffs Inszenierung dafür, dass Missverständnisse mit der Rechten ausgeschlossen blieben. Die Discos und Spelunken, die er als Bühnen für sein personalintensives Welttheater entwarf, passten nicht zum biedereren Hinterzimmer-Ambiente der SS-Veteranentreffen und NPD-Kleinbürger, jede Verwechslung war damit ausgeschlossen.

So konnte der unverdächtige Umgang mit dem nationalen Thema Immendorffs künstlerische Karriere auch international begründen. Im Ausland trafen seine Apostrophierungen der deutschen Identität auf Interesse und wurden – im Abgleich mit Kiefer, Syberberg oder Fassbinder – als Indikatoren eines gewandelten Selbstverständnisses gelesen. Kunstkritikern und Katalogautoren boten die finsternen, bengalisch erleuchteten Kaschemmen jene differenzierte Ikonographie, auf die sie abonniert sind; einige von ihnen dankten es dem Künstler mit hagiographischem Überschwang. Im Vakuum einer seit Kriegsende ungeklärten nationalen Identität waren die ruppigen Paraphrasen des „Café Deutschland“ in der Tat Provokationen, die man nicht einfach abtun konnte, sondern, wie Harald Szeemann apostrophierte, Historienbilder.¹⁷ Auch unter jüngeren Künstlern, die zum Teil die orthodoxen Schulungen der linken Nachhut absolviert hatten, wie etwa Albert Oehlen, gewann Immendorff hohes Ansehen, das es ihm ermöglichte, in der Ausstellung „Finger für Deutschland“ eine frühe Zusammenstellung jener Künstler zu präsentieren, von denen wenig später einige unter der Markenbezeichnung *Junge Wilde* reüssierten: Ohne Professor an einer Akademie zu sein, konnte er somit schon Schüler vorweisen.

Karriere. Freilich zog es Kritik auf sich, wie Immendorff mit seinem wachsenden Erfolg umging. Im Abgleich zu der politischen Rigidität, die er mit seinem Beichtspiegel festgeschrieben hatte, ließ sich ihm bequem verhalten, dass er dem Markterfolg angenehme Seiten und Konsumsymbole abzugewinnen verstand.

17 Vgl. dazu das Gespräch Immendorffs mit dem Autor in: Christos M. Joachimides (Hrsg.): Ursprung und Vision. Neue deutsche Malerei. Berlin 1984, S. 30-32.

Gerade weil er Maoist gewesen war, konnte man ihm seine Rolex unter die Nase reiben, denn in dieser Spielart des Kommunismus war das asketische Vorbild des Funktionärs bekanntlich genauso verbindlich wie für einen italienischen Salonkommunisten die Grundregeln bürgerlicher Eleganz. Für manche seiner Weggefährten und Generationsgenossen, die mit dem verhassten System ihre kleinen Kompromisse zu schließen begannen, war Immendorff nun eine Figur, an der man die eigenen Anpassungskrupel thematisieren und bequem abarbeiten konnte, ohne in den Spiegel sehen zu müssen. Die Projektion des eigenen schlechten Gewissens auf den Erfolgreichen machte aus kleinen Opportunisten scharfe Kritiker eines scheinbar noch größeren Opportunisten. Dabei setzte die Markt-Karriere Immendorffs erst recht spät ein, im Vergleich etwa zu akademischen Lebensläufen, die linke Doktoranden übergangslos auf Reformuniversitätslehrstühle katapultiert hatten. Erst 1980 kündigte Immendorff sein Arbeitsverhältnis als Kunstlehrer an einer Hauptschule, das er einst in politischer Mission begonnen, dann wohl aber auch aus Einkommensgründen beibehalten hatte. Freilich hatten seine anmaßenden Ankündigungen, den Kunstbetrieb zu verlassen, seinen Gegnern ein legitimes Kriterium der Beurteilung geliefert. Denn dass Immendorff seine sozialrevolutionären Rechenschaftsberichte ausgerechnet in der Kölner Galerie von Michael Werner ablieferte, schließlich sogar auf der *documenta 5* in Kassel landete, wo er vier Jahre zuvor noch – zusammen, wie häufig in jenen Jahren, mit Chris Reinecke – auf höchst klebrige Weise gegen dieselbe Institution protestiert hatte, und 1976 sogar auf der Biennale in Venedig ausstellte, die 1968 wegen der Studentenproteste ausgefallen war, das alles ließ den Vorwurf einer gewissen Inkonsequenz plausibel erscheinen.

Auf diese Kritik an seiner Person reagierte der ohnehin ehrpusselig wirkende Rebell empfindlich. Aber er konnte sie nie völlig entkräften. Denn schon in den scheinbar rücksichtslosen *Confessions* seines Buches war die klassische Koketterie eines Moralisten zu erkennen, der umso besser wekommt, je schlechter er sich macht. Dieses Geltungsbedürfnis war bereits als Oberton seiner antiakademischen Opposition hörbar gewesen, jedenfalls für jene genervten Kommilitonen, die aus Immendorffs langezogener Signatur spöttisch eine Paraphe Gottes herauslasen. Es ist aber nur für Tugendwächter interessant, ob Immendorff sich des Verrats oder des Opportunismus schuldig gemacht hat, als er in die Arena des *Showbusiness* zurückkehrte, in jedem Fall legitimierte er diese Instanzen und Institutionen, indem er eine persönliche Erfahrung in sie hineintrug, die zeitgeschichtliche Bedeutung besaß. Wie komisch es daher auch sein mag, einem Künstler, der seine Werke demonstrativ ignoriert und zum Teil sogar zerstört hatte, dabei zuzusehen, wie er sie für eine Ausstellung wieder zusammensucht –



Jörg Immendorff, *Nachtmantel*, 1987

die Schadenfreude der moralisierenden Zaungäste ist kein Argument gegen die Glaubwürdigkeit des Künstlers; Enzensberger hat, womöglich aus ähnlichem Anlass, nachgewiesen, dass die Forderung nach Konsequenz eine ebenso beliebte wie höchst verdächtige Maßregelung ist.¹⁸ Allerdings konnte Immendorff im Rahmen der Anpassungstribunale ein weiteres Mal als Protagonist der Studentenbewegung fungieren, nur dass er diesmal nicht der Selbstankläger, sondern der Angefeindete war. So radikal, wie sie damals schien, war Immendorffs künstlerische Praxis vielleicht auch nur im plakativen Sinn. Andere Indizien sprechen dagegen für eine geglückte Mischung aus künstlerischer Selbsterhaltung und riskanter Pose. So bot die Agit-Prop-Malerei, in der Immendorff sich zum politischen Künstler qualifizierte, ihm auch die Möglichkeit, als Maler weiterhin auf einem Avantgarde-Kunstmarkt auftreten zu können, der Malerei zwar nur vorübergehend, aber unerbittlich zu den Kinderkrankheiten der Moderne zählte. Und offenbar fehlte nie eine Kamera bei den Aktionen des Kulturrevolutionärs. Die Fotos in der Text-Bild-Montage seiner autobiographischen Konfession dementieren aber deren kulturrevolutionären Anspruch. Denn in der Kunst ist das einzige sichere Indiz für eine wirklich kulturrevolutionäre Aktion nur dann gegeben, wenn keiner einen Fotoapparat dabei hat.

Gesellschaft. Hybris war freilich ein notwendiges Überlebensmittel für den Schauprozess, in den Immendorff sich verstrickte. Seinem Lebenslauf ist in verschiedenen Stadien eine generationstypische Selbstgefährdung abzulesen, die durchaus existentiell hätte werden können. Sie schlug sich in Immendorffs nachdrücklicher und verblüffender Forderung nach Gesellschaft nieder. Schon im Gründungsmanifest der LIDL-Akademie Oberkassel findet sich 1969 der Satz, der wie ein Leitmotiv das Werk von Immendorff zusammenhält: „Ich werde nicht dulden, daß ihr mich alleine laßt.“¹⁹ Seit der intensiven Schülerbeziehung zu Beuys und den Ablösungsversuchen einer politischen Identifikation zieht sich die eingestandene Unfähigkeit zur Einsamkeit wie ein roter Faden durch das Œuvre des Kollektivistin. So wurde nach der Auflösung der politischen Identifikationsmilieus die beginnende Freundschaft mit Penck gleich als Gründung einer kreativen Allianz ausgegeben, „Immendorff mal Penck, Penck mal Immendorff“ umreißt 1977 als Ausstellungstitel die interpersonelle

18 Hans Magnus Enzensberger: Das Ende der Konsequenz. In: Ders.: Politische Brosamen. Frankfurt/Main 1982; siehe hierzu auch Odo Marquard: Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien. Stuttgart 1981.

19 Am 19.12.1969 fand dann im Städtischen Theater Eindhoven als „Liebeserklärung“ eine Aktion unter dem Titel „Ich werde nicht dulden, daß ihr mich allein laßt. LIDL“ statt. Siehe Hier und jetzt: Das tun, was zu tun ist“, a.a.O., o. S.

Energieübertragung. Und zunehmend verwandelte sich das „Café Deutschland“ in ein Theater, in dessen Zuschauerreihen sich Immendorff ein aus Freunden und Bekannten gemischtes Publikum zusammenmalte, das als große Familie mit Stolz und Neugier auf den Maler blickt wie auf den jüngsten Spross. Mit ihrer ununterbrochenen Aufmerksamkeit wärmen die herbeigemalten Szenenfunktionäre den frierenden Narziss auf der Seelenbühne. Selbst die Akademie, an die Immendorff schließlich doch als Professor berufen wurde, geriet ihm zur Metapher kommilitanter Geborgenheit, und eine eigene Ahnengalerie verschafft er sich durch Konversationsbilder, die ihn mit Max Ernst oder Marcel Duchamp zeigen. Er ist offenbar doch nicht der Herakles am Scheideweg, als den ihn Szeemann ausgegeben hat, sondern ein Narziss, der sich nicht genügend liebt.²⁰ In der politischen Maskierung dieses Verlangens nach sozialer Verbindlichkeit war Immendorff wiederum ein Protagonist seiner Generation. Denn in der permanenten Bündnispolitik mit wechselnden Fronten hatten die Studentenbewegung und ihre Splitterparteien auch das Bedürfnis ihrer Klientel organisiert, sich in der anonymen Massengesellschaft zu sozialisieren. Gerade in der erbitterten Feindschaft zu den traditionellen Studentenverbänden, den Korporationen und schlagenden Verbindungen, entlarvte sich eine beide Sozialisationsmilieus prägende Sehnsucht nach sozialer Verbindlichkeit, wie sie von der Masseninstitution Universität nicht mehr gewährleistet werden konnte.

Weltnacht. Der Nachdruck, mit dem Immendorff darauf bestand, dass man ihn nicht allein ließ, überstieg freilich das Durchschnittsproblem der Vereinzelung. Man traut der rückwirkenden Selbstversöhnung daher nicht so ganz, wenn Immendorff später die ironischen Untertöne seiner politischen Identifikationsbeschleunigung hervorgehoben wissen wollte. Und sie greift erkennbar dort nicht, wo er mit dem Deutschland-Thema auftrumpfte, auch wenn es mit Bildtiteln wie „Ich an die Macht“ oder „Ich bring’s uns wieder“ willentlich überpointiert war. Für Immendorff war diese Themenwahl nämlich auch der Austausch der einen gegen die andere Weltfrage, der Weltrevolution gegen ein Weltproblem. Die bedrohliche Konfrontation der beiden Supermächte, die er in der Figur des Brandenburger Tors metaphorisierte, lieferte ihm ein Motiv von optimalem Zuschnitt. An diesem Thema hat Immendorff sich allerdings erhoben, spätestens, als er sein Brandenburger Tor in Bronze gießen ließ und der *documenta 7* monumental vor den Portikus stellte. Der Verlust der Maßstäblichkeit betraf in diesem Fall nicht das Modell, sondern ein Künstlerleben,

20 Gustav Schwab (d. i. Harald Szeemann): Immendorff am Scheideweg. In: Kat. von hier aus. Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf. Köln 1984, S. 64-66.

denn mit der Thematik der deutschen Teilung als Weltnaht hatte sich Immendorff das nach der abgeblasenen Weltrevolution nächstgrößte Thema gepachtet, bevor Ronald Reagan ihn mit seinem Krieg der Sterne auf die Plätze verwies. Schon vor der Wiedervereinigung hat Immendorff diese Thematik ausklingen lassen. Der nun tatsächlich aufblühenden Selbstironie des „Maleraffen“ stand das Motiv offenbar im Wege. So konnte er die Stunde der Wiedervereinigung auch nicht als Triumph auf die Leinwand bringen. Wie hätte das auch geschehen sollen? Die Banalität der Währungsunion hat rückwirkend das Pathos nivelliert, das er zuvor mit der Thematik der deutschen Teilung verbunden hatte. War Immendorffs „Café Deutschland“ der einzige Ort gewesen, an dem im Westen die aktuelle nationale Bedeutung der modernen Malerei durchdacht wurde, so konnte ihn die Schließung der „Weltnaht“ nur in Verlegenheit bringen. Was Kunst und Nation miteinander anfangen können, das lässt sich seither nämlich noch viel weniger beantworten.



Installationsaufnahme Museum Haus Esters, Krefeld 1989

Erborgte Radikalität

Gerhard Richter

Das Werk Gerhard Richters ist nur schwer zu überblicken, geschweige denn bündig zu charakterisieren. Eine Reihe unterschiedlichster Malweisen sorgt für eine technische, stilistische und ästhetische Vielfalt, die sich jedem ordnenden Zugriff mit der Unvereinbarkeit von Bruchstücken verschiedener Provenienz widersetzt. Unüberschaubar ist auch der Umfang des Werks. Sorgfältig durchnummeriert und untergliedert, als könne nur die Zählweise einen Zusammenhang repräsentieren, dürften allein die Gemälde inzwischen bei über tausend Einzelstücken liegen. Hinzu kommt die Beliebigkeit der Motive in Richters Werk, die es einer auf thematische Konturen angewiesenen Erinnerung versperren. Trotz dieser Unübersichtlichkeit des Werkes musste 1989 die Ausstellung „18. Oktober 1977“ überraschen: Zu offenkundig widersprach sie den Typisierungen, die Richter in den letzten Jahrzehnten zugedacht worden sind. Weder ließ sich hier das Image des „Gleichgültigen“ wiedererkennen, zu dem er auch mit eigenen Äußerungen beigetragen hatte, noch bot der „Stilbruch als Stilprinzip“ eine ausreichende Erklärung für die neue Werkgruppe, die an „l'art pour l'art“ am wenigsten denken ließ. Der indifferente Virtuose war zu deutlich davon abgewichen, sich nie auf eine thematische Setzung festnageln zu lassen oder gar spürbar von der narrativen Qualität seiner Motive zu profitieren. Das war hier anders, denn Portraits und Schicksal der Terroristinnen und Terroristen der „Roten Armee Fraktion“ (RAF) prägten die Gemälde ungewöhnlich eindeutig.

Motiv-Eskalation. Man wurde an ein spektakuläres Projekt erinnert, das nur sechs Jahre zuvor von sich reden machte, an Arnulf Rainers Serie „Hiroshima“, eine 1982 abgeschlossene Werkgruppe, die drei Jahre lang eine Tournee durch rund zwanzig europäische Museen absolvierte.¹ Die Ausgangspositionen und die artistischen Probleme ähneln sich. Wie Richter hatte Rainer sein Oeuvre darauf gebaut, unterschiedlichen Motiven mit einem bestimmten Repertoire male-rischer Mittel zu begegnen, nämlich sie gleichzeitig als Wahrnehmungsfond zu benutzen und zu entwerten. Im Lauf der Jahre hatte Arnulf Rainer alles

1 Arnulf Rainer: Hiroshima. Werkgruppe aus 57 Bildern, hrsg. von Alexander von Berswordt-Wallrabe, Kat. Galerie m Bochum 1982.

Mögliche übermalt, Illustrationen und Fotografien, naturwissenschaftliche Darstellungen und Selbstportraits, Tierbilder und Porno-Fotos. Über weite Strecken seines Werkes konnte das den Eindruck vermitteln, Arnulf Rainer habe einen Ausweg aus dem Dilemma jener gestischen Malerei gefunden, der er verpflichtet ist, dem Dilemma nämlich, dass auch der vitalste Umgang mit den künstlerischen Mitteln nicht der eigentümlichen Banalität vorbeugen kann, die diese Mittel ausstrahlen, wenn die Bilder fertig sind und in großen Mengen in Galerien und Museen zirkulieren. Indem Arnulf Rainer Motive heranzog, die seiner abstrakten Malweise eine spürbare figurative Hintergrundspannung verschafften, besetzte er eine Position, die auf dem Grat von Figuration und Abstraktion unverwechselbar und lange Zeit eindrucksvoll war.

Aber bereits als er Fotografien von Totenmasken zur Übermalung verwendete, geriet er in Verdacht, von diesen Vorlagen mehr zu profitieren, als er ihnen an künstlerischer Behandlung noch entgegenzusetzen hatte. Die Serie der „Totenmasken“ (1977/78) ließ Zweifel an Arnulf Rainers Kompetenz aufkommen: Probierte hier nicht ein gestischer Maler, der Auszehrung seiner Mittel zu entkommen, indem er durch die Auswahl pathosbeladener Vorlagen die Hintergrundspannung seiner Malerei einfach um ein paar tausend Volt aufdrehte? Niemand erwartete wohl von Arnulf Rainer, dass er seine Malweise stattdessen Badezimmerkacheln oder Briefmarken angeheißen ließe, aber im Kontrast sind sie nicht ungeeignet, deutlich zu machen, welches Gewicht die Vorlagen für seine Arbeitsweise zum Zeitpunkt der „Totenmasken“ besaßen. Die „Hiroshima“-Serie stellte eine weitere Eskalation der Motive dar, weil statt vereinzelter Totenmasken nunmehr der Schauplatz eines Massensterbens zitiert wurde, als ob Arnulf Rainer zu einem letzten Mittel hätte greifen müssen, um seiner Kunst noch einmal die Kraft einzuhauchen, mit der gestische Malerei steht und fällt.

Betroffenheitsreflex. Das war aber nur die eine Seite seines Scheiterns, für das er bereits im Katalog und auch später jede Verantwortung mit der Begründung ablehnte, er habe sich dieses Thema aufschwätzen lassen.² Die andere bot sich dem Leser der Pressereaktionen. Die Parade der Betroffenheit, die damals zu beobachten war, bewegte sich zu einem fragwürdigen Trauermarsch. Nicht zum künstlerischen Offenbarungseid wurde kondoliert, vielmehr dem Betroffenheitsreflex entsprochen, den die Serie konditionierte. Dem brünstigen Pessimismus der Rainerschen Hiroshima-Übermalungen, im Katalog verstärkt mit nachgedruckten Texten von Samuel Beckett, E. M. Cioran, Jean-Paul Sartre,

2 Arnulf Rainer: Lamento, in: Journal of Contemporary Art. Vol. 1, No. 2, New York Fall/Winter 1988, S. 86.

Paul Celan, Peter Weiss und Thomas Pynchon, entsprach die Ergriffenheitsprosa zahlreicher Kritiken. Man bekam Lust, Elias Canettis Essay „Der Überlebende“ wieder zu lesen, um die historischen Privilegien aller an dieser Serie Beteiligten, die Betrachter eingeschlossen, nicht völlig aus den Augen zu verlieren.³ Der Verdacht, dass diese Ergriffenheit nur eine andere Form der Verdrängung sein könnte, bestätigte sich, als nur drei Jahre nach der letzten Ausstellungsstation der Rainerschen Tournee die „Hiroshima“-Serie so gründlich vergessen war, dass niemand sie in Beziehung zu Richters Motiv-Eskalation setzte.⁴ Dabei drängten sich die Parallelen auf, und manche erblickten in Richters Ausstellung „18. Oktober 1977“ einen wenig überzeugenden, eher raffinierten und, angesichts der einsetzenden Begnadigungsdiskussion für einige überlebende RAF-Mitglieder, geschickt terminierten Versuch, einer mittlerweile drohenden Vorhersagbarkeit seiner künstlerischen Strategien mit dem Salto mortale eines irritierenden und öffentlichkeitswirksamen Motivs vorzubeugen.

Im Katalog gab Benjamin H. D. Buchloh diesen Kritikern unfreiwillig recht mit der Behauptung, die Werkgruppe stelle „in der Tat einen erstmaligen Versuch in Richters *œuvre* dar, öffentliche und geschichtlich spezifische Erfahrungen anzugehen“.⁵ Dass diese These – zu Richters Vorteil – nicht zutrifft, relativiert den Eindruck der Motiv-Eskalation. Denn es wäre falsch, die neue Serie in Richters Werk nur als Ausnahme von einer jahrzehntelang eingehaltenen Regel zu betrachten, Themen politischer oder historischer Brisanz zu vermeiden: Mit der Nummer 3 steht das Portrait „Hitler“ (1962) am Anfang von Richters Werkverzeichnis; aus demselben Jahr ist auch eine „Erschießung“ bekannt, die (wenngleich nicht in das Werkverzeichnis aufgenommen) doch Richters frühe Auseinandersetzung mit Schlüsselszenen des politischen Terrors belegt.⁶ Erst recht liefert der „Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen“, der unter anderem auch KZ-Fotografien enthält, einen Hinweis auf das frühe Interesse Richters für einschlägiges Bildmaterial, das er gleichwohl nicht in eine moderne Historienmalerei umzusetzen vermochte.⁷ Sowohl in der „Erschießung“ wie bei den KZ-Fotografien war die Strategie der Bildgewinnung aussichtslos, weil die

3 Elias Canetti: Der Überlebende, in: Ders.: Masse und Macht. 2 Bde. München o.J., Bd. 1, S. 249-311.

4 Mit einer Ausnahme, Angeli Janhsen: Gerhard Richter „18. Oktober 1977“, in: das kunstwerk, 2/1989, S. 87-90, wo außer auf Arnulf Rainer auch auf Robert Morris Bezug genommen wird.

5 Benjamin H. D. Buchloh: Gerhard Richter: 18. Oktober 1977, in: Katalog 18. Oktober 1977. Köln 1989, S. 55-59, hier S. 55.

6 Jürgen Harten (Hrsg.): Gerhard Richter. Bilder/Paintings 1962-1985. Köln 1986, S. (19) und 2.

7 Gerhard Richter: Atlas. Hrsg. von Fred Jahn. München 1989, S. 30-31; siehe hierzu auch Harten, a.a.O., S. (22).

Konfrontation inkommensurabler Motive eher didaktisch-provokativ wirkte: Hatte Richter in der „Erschießung“ die beklemmende Szene mit kopfstehenden Portraits einer lächelnden Werbefigur kontrastiert, so geraten in seinem „Atlas“ Porno-Fotos und KZ-Aufnahmen in eine fragwürdige Nachbarschaft.

Das unerledigte Thema. Kann man es als Eingeständnis eines Scheiterns ansehen, wenn Richter in der Folge lange Zeit auf solche historisch bedeutsamen Malvorlagen verzichtete? Würde das seinem inzwischen erworbenen Ruhm des handwerklichen Virtuosen nicht die Bedeutung einer zweitrangigen Überqualifikation zuweisen? Voreilig wäre es jedenfalls, aus diesem Verzicht auf ein Erlahmen des anfangs unter Beweis gestellten Interesses an Geschichte und Politik zu schließen. Das Werk Richters, insbesondere die Pose der Gleichgültigkeit gegenüber dem Motiv, könnte nämlich auch ein resigniertes, wenngleich imposantes Ausweichmanöver sein, stellt man in Rechnung, wie früh er versucht hat, Motive mit schmerzhafter historischer Bedeutung in seiner Arbeit aufzugreifen und durcharbeiten. Denn die Maske des Gleichgültigen, mit der er sich vielleicht nur die Diagnostiker seines Wirkens vom Leibe halten wollte, passt ihm nicht. Er selbst, nicht die Kunstkritik, hat sie gelüftet, als er 1987 tagebuchartige Notizen veröffentlichte.⁸ Sie gaben Einblick in das Denken eines Malers, der sich vom Kunstbetrieb genauso angewidert zeigt wie von der Tagespolitik, von Natur und Geschichte gleichermaßen, und dabei zu Formulierungen in einer Schärfe findet, wie man sie in seinen Gemälden vergeblich sucht. Diese Innenansicht eines Malers, dessen globaler Widerwille offenbar nur durch die Selbstdisziplin der Arbeit im Lot gehalten wird, gab jenen recht, die in Richters Werk schon immer mehr sehen wollten als ein souveränes ästhetisches Abenteuer oder einen zynischen Winterschlussverkauf der Moderne. Aber warum greift Richter rund zwanzig Jahre, nachdem er einschlägige Versuche aufgegeben hatte, zu einem historisch und politisch so kontroversen Thema? Warum sind es führende Vertreter der ersten Generation des linken Nachkriegsterrorismus, deren Schicksal ihn interessiert?

Eigentlich kam die Serie „18. Oktober 1977“ nicht unerwartet. In den Tagebuchaufzeichnungen war eine rabiate Niedergeschlagenheit spürbar, die nach Artikulation drängte. Die toten Gründer der „Roten Armee Fraktion“ gerieten offenbar ins Blickfeld der Suche nach einer gültigen Metapher für Ohnmacht, Hoffnungslosigkeit, Abscheu und Pessimismus. Es ist ja keine Bonnie-and-Clyde-Romantik, die sich in Richters Bildfolge artikuliert, abgesetzt etwa von

8 Gerhard Richter: Notizen/Notities, in: Richter – werken on papier 1983-1986, Katalog Museum Overholland Amsterdam 1987, S. 4-16.

der anonymen *hit-and-run*-Mentalität der folgenden Terroristengeneration. Eine solche Heroisierung der Außenseiterrolle wäre allerdings auch nur schwer glaubhaft zu machen gewesen, angesichts der ernüchternden Fakten, die über das Leben der frühen RAF-Mitglieder in der Illegalität inzwischen bekannt geworden sind. Richter interessiert ihr Tod offenbar als drastisch nachvollziehbarer Ausdruck eines politischen Scheiterns; er erbogt sich diese tragischen Bilder als Vorzeigestücke eines ambivalenten Pessimismus, der in der Zwangsläufigkeit des Scheiterns gleichwohl die Entschiedenheit zu respektieren scheint, den Zustand der Welt nicht einfach hinzunehmen.

Sinngebung postlagernd. Das ist allerdings nicht den Gemälden selbst, sondern, neben den Tagebuchauszügen, einem Interview zu entnehmen, das Jan Thorn-Prikker mit Richter führte.⁹ Überhaupt war diese schwarze Serie schon direkt bei ihrer ersten Präsentation im Krefelder Museum Haus Esters die wohl am ausführlichsten kommentierte Werkgruppe Richters überhaupt, nicht unbedingt zu ihrem Vorteil. Es zeigte sich, vor allem im Katalogbeitrag von Benjamin H. D. Buchloh, dass Richters erborgte Radikalität regelrecht ansteckend wirkte. In abenteuerlichen Thesen und fragwürdigen historischen Parallelen vergrößerte sich in Buchlohs Sicht auf Richters Werkgruppe deren Schwäche wie unter einer Lupe: Es sind Bilder, in die sich hineinlesen lässt, was man will, und gerade darum versagen sie als Historienbilder, mit denen Buchloh sie vergleicht. Es ist ihre Interpretationsoffenheit, die, als das Merkmal der modernen Kunst schlechthin, im Ansatz verhindert, dass sie als Historienmalerei funktionieren könnten. Gerade ihre Kommentarbedürftigkeit – ein weiteres Merkmal der modernen Kunst, dem der Katalog mit gleich drei umfangreichen Untersuchungen Rechnung trägt – ist es, die sie als solche nicht in Frage kommen lässt. Aber auch die Vermutung, es wäre der Serie besser bekommen, wenn sie ohne jeden Kommentar in ihrer lakonischen Ambiguität ausgestellt worden wäre, lässt sich nicht durchhalten: So oder so, die Werkgruppe wirkte nicht weniger, aber auch nicht mehr als aufsehenerregend.

Darin teilt sie allerdings das Dilemma ihrer Protagonisten, der toten Vertreter der ersten Generation der „Roten Armee Fraktion“. Auch sie sahen sich gezwungen, Sinnstiftungen ihrer Taten nachzuliefern, die auf optimale Medienwirkung, aber nicht auf intellektuelle Verbindlichkeit hin angelegt waren. So

9 Jan Thorn-Prikker: Wir sehen auch unser eigenes Ende. Ein Gespräch mit dem Maler Gerhard Richter über den Zyklus 18. Oktober 1977. In: Frankfurter Rundschau, 29. April 1989, sowie Gerhard Richter/Jan Thorn-Prikker: Gespräch über den Zyklus 18. Oktober 1977. in: Parkett, 19/1989, S. 127-139.

wundert es nicht, dass auch die künstlerische Bewältigung dieses Phänomens bis heute ungleichwertig geblieben ist. Anlässlich einer Kritik des Buches „Kontrolliert“ von Rainald Goetz, der wohl die höchsten artistischen Anleihen auf das Konto der toten Terroristen aufnimmt, hat Ernst Nef Anfang 1989 in der Neuen Zürcher Zeitung an einen Autor erinnert, dem es früh gelungen war, den Terrorismus der RAF auf der Höhe seiner Probleme zu analysieren, an Peter Rühmkorf und seinen Aufsatz „Gedanken aus der Dunkelkammer“.¹⁰ In der Tat ist Rühmkorfs Analyse noch heute frappierend, weil sie den metaphorisch-theatralischen, ja, beinahe fiktiven Charakter der gleichwohl für viele Beteiligten und Opfer real tödlichen Aktivitäten der RAF bis zur Unerträglichkeit hervorhebt und zuspitzt. Im Verbund mit Stefan Austs nüchterner und aufschlussreicher Gruppenbiographie „Der Baader-Meinhof-Komplex“ liefert Rühmkorf eine Perspektive, in der sich die Aktivitäten der frühen RAF eher grotesk ausnehmen, weil sie mit dem klassischen Fehler der Studentenbewegung behaftet waren, eine mit allen Mitteln provozierte Resonanz mit politischer Wirkung zu verwechseln.¹¹

Richters Werkgruppe bleibt im Schatten dieser Medienorientierung seiner Protagonisten, weil es Fotografien sind, aus denen er seine Gemälde generiert. Sie geben keine Auskunft über den politischen Stellenwert oder den persönlichen Rang seiner Protagonisten, sondern nur über deren bildhafte „Prominenz“. Die Tragik, die Richter in Auswahl und Bearbeitung der Bilder zur Geltung bringt, erscheint wie die subjektive Atelierwährung dieser Prominenz, die sich aber mit seinen malerischen Mitteln genauso wenig unterlaufen, demaskieren oder konterkarieren lässt, wie Warhol seinen Siebdrucken von Prominenten mehr als den Nachweis von Medienkarrieren abgewinnen konnte. Richters Werkgruppe *18. Oktober 1977* liefert damit eher einen Beweis für die Unverzichtbarkeit der Sprache als dem einzigen Medium, mit dem der Komplexität der modernen Welt historiographisch beizukommen ist. Die Katalogversuche, anhand dieser Serie ein weiteres Mal das Verhältnis von Fotografie und Malerei im Werk Richters durchzuexerzieren, verlagern das Problem auf einen Nebenschauplatz. Historienmalerei, wenn sie denn heute noch möglich sein sollte, hätte eine spezifische Kompetenz weniger im Kontrast zur fotografischen, als vielmehr zur sprachlichen Darstellung von Geschichte unter Beweis zu stellen. Im Verhältnis zu Austs Reportage gesehen, kann die Serie nur wie eine

10 Ernst Nef: Sprachgesten. Ein neuer Prosaband von Rainald Goetz, in: Neue Zürcher Zeitung, 20. Januar 1989, S. 45. Peter Rühmkorf: Gedanken aus der Dunkelkammer, in: Ders.: Bleib erschütterbar und widersteh. Aufsätze, Reden, Selbstgespräche, Reinbek 1984, S. 121-145.

11 Stefan Aust: Der Baader-Meinhof-Komplex, Hamburg 1985.

Illustration zweiten Grades wirken, als visuelle Anmaßung. Tagebuchauszüge, Katalogtexte und Interviews abgezogen, wirken Richters RAF-Gemälde eher wie Rorschach-Tests der Sozialpsychologie.

Prominente Lücken. Das hätte möglicherweise die Stärke dieser Werkgruppe sein können, wäre sie denn unkommentiert zur Welt gekommen. Aber durch zwei Entscheidungen begünstigte Richter sogar den historisch falschen Eindruck tragischer Singularität seiner Protagonisten. Zunächst ließ er die Opfer der RAF-Terroristen ungemalt, was sein gutes Recht sein mag, weil in der modernen Malerei Ausgewogenheit sicher nicht so plausibel einzuklagen wäre wie in der öffentlich-rechtlichen Berichterstattung. Trotzdem hätte man gerne gesehen, wenn in den Interviews bei diesem Thema nachgehakt worden wäre, denn es ist gerade diese Abwesenheit der Opfer, welche die Täter so erscheinen lassen könnte, als hätte der Staat sie aus freien Stücken in den Tod getrieben. Hanns Martin Schleyer, dessen Tod das nämliche Datum des „18. Oktober 1977“ trägt, auszusparen; weder die Fotos seines Verfalls in der Geiselhaft aufzugreifen noch die gespenstischen Aufnahmen des Tatorts mit den Leichen seines Fahrers und der Leibwachen – das gibt der Serie eine kräftige Schlagseite. Hinzu kommt, dass die Davongekommenen fehlen, ein Horst Mahler etwa, der zur gleichen RAF-Generation gehört, die Richter portraitiert hat. Ist er weniger interessant, weil er noch lebt? Sein Fehlen lässt eine Faszination durch das Morbide erkennen, die sich in Richters Serie mit der einer kontroversen Prominenz verschränkt.

Vermittlungsfallen. Stutzig machte schon der Nachdruck, mit dem Richter die Vermittlung der Werkgruppe in die Hand nahm. Dazu zählte das Verbot, einige der Totenbilder in der Presse zu reproduzieren. Erst recht war die Ankündigung, die Werkgruppe nicht auf dem Kunstmarkt feilzubieten, als Dementi jenes Reflexionsniveaus zu verstehen, das man Richters Umgang mit Fotografien bis dahin unterstellt hatte. Denn schließlich wären auf dem Markt keine toten Terroristen zu verkaufen gewesen, sondern, wie stets bei Richters gegenstandsnahen Gemälden, „Bilder von Bildern“, nicht, wie die Maler des 19. Jahrhunderts noch glauben mochten, von Wirklichkeit. Die Tabuisierung der neuen Werkgruppe dementierte die moderne Distanziertheit, die Richters Handhabung der Fotografie bis dahin zu kennzeichnen schien. Gerade in seinen Gemälden – angesichts des von Löwen zerfleischten Touristen wie der einfältigen Familienfotos – meinte man doch ein Thema wiederzuerkennen, das die moderne Rückkehr zur figurativen Malerei wie wenige andere rechtfertigen konnte: die Hilflosigkeit jeglicher Reflexe unserer Empathie angesichts der

„zweiten Wirklichkeit“ der Medien, die sie ins Leere laufen lässt und dadurch manchmal eine Überkompensation in Form demonstrativer Betroffenheit auslöst, eines nicht in Handlung umsetzbaren schlechten Gewissens. Eine moderne Reserve gegenüber diesem Simulationspopanz der Medien, wie Roland Barthes sie schon 1957 in seinem Essay „Schockfotos“ artikuliert hat, war es doch, die man in Richters Werk bislang verbürgt sah.¹² Die historische Aura hingegen, die er der Werkgruppe „18. Oktober 1977“ als Tabu mit auf den Weg gab, hat ihn der Historienmalerei keinen Schritt näher geführt, aber die Glaubwürdigkeit seines bisherigen Umgangs mit der Fotografie in Mitleidenschaft gezogen.

Oder haben wir nach dieser Überraschung auch das bisherige Werk Richters neu zu lesen, eine größere emotionale Beteiligung des Malers an der Auswahl und Ausarbeitung seiner diversen Motive zu unterstellen, als bisher angenommen? Hat sich hier jemand zu erkennen gegeben, dem es bislang wie kaum einem anderen modernen Maler gelungen war, sich in aller Öffentlichkeit zu verstecken? Sind unter scheinbar belanglosen Motiven immer schon solche verborgen gewesen, die ihm wichtiger waren, oder hat sich im ausgreifenden Umgang mit Vorlagen verschiedenster Wertigkeit der Selbstschutz eines leicht irritierbaren Gemüts behauptet, das sich vor den mimetischen Widerhaken der Bilder malend in Sicherheit brachte?

Schon in dem aufschlussreichen Interview, das Richter 1982 mit Wolfgang Pehnt führte, gab es Hinweise in diese Richtung: „Ich wollte gerade, wenn ich so banale Alltagsfotos für Bilder verwendete, die Qualität, d. h. die Botschaft dieser Fotos herausstellen und zeigen, was man sonst im kleinen Foto grundsätzlich übersieht. Das sieht man nicht als Kunst an; aber wenn man sie in die Kunst transportiert, kriegen sie eine Würde und werden beachtet. Das war der Trick oder das Anliegen dabei, diese Fotos zu verwenden.“¹³ Diesen Satz hat wohl mancher Exeget des Richterschen Werkes überlesen, zumal er gar nicht zum Werk und zu dessen ästhetischem Mythos passen will. Ein solches Interesse am Ausdruck hätte man nicht nur angesichts bestimmter banaler Bildmotive kaum vermutet, es passt auch nicht zur Legende eines für die Thesen der Postmoderne anscheinend optimal geeigneten Malers. Nun hat er diesem Satz allerdings Gewicht gegeben. Man ist fast versucht zu glauben, dass er mit der neuen Werkgruppe eines der ältesten Anliegen der Kunst überhaupt ins Spiel bringen wollte, die Wirkungsabsicht der Katharsis. Die passt nicht zur Postmoderne,

12 Roland Barthes: Schockfotos, in: Ders.: Mythen des Alltags. Frankfurt 1974, S. 55-58.

13 „Kunst wird kritiklos aufgenommen unter dem Motto: Nun macht mal, es ist ja alles ganz interessant.“ Interview Wolfgang Pehnt mit Gerhard Richter. In: Werner Krüger/Wolfgang Pehnt: Künstler im Gespräch. Documenta – Documente. Köln 1984, S. 118-131, hier S. 130.

aber auch nicht recht zu den geläufigen Dogmen der Moderne. Eine solche Absicht hätte trotzdem gelingen und interessant sein können, wäre sie nicht in einer ästhetischen Falle steckengeblieben, die Richter selbst aufgestellt hat: Die Beibehaltung einer Malweise, mit der er berühmt geworden ist, kombinierte die Prominenz seiner Protagonisten mit der Prominenz einer Handschrift, die sich vor dem Fond dieser irritierenden Motive als Markenzeichen aufdrängte.



Duane Hanson, *Supermarket Lady*, 1970

Konfektionierte Existenz

Duane Hanson

In manchen Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance und des Barocks traf man auf lebensgroße Wachsfiguren in exotischen Bekleidungen. Als Jäger oder Krieger standen sie in Waffen, präsentierten als Eskimos ihre Überlebensausrüstung oder lagerten, um ihre Genussmittel versammelt, auf dem Boden: Die Orientalen um den Mokka, die Chinesen um ihren Tee, die Indianer um die Tabakspfeife. Bis in die Schaufenster der Kolonialwarenläden setzten sich diese Personifikationen fort, und natürlich in den Kolonialmuseen, wo lebensgroße Puppen die Kulturen gleichsam persönlich vertraten, die ansonsten nur mit ihren Gebrauchsgegenständen präsent waren. Eine andere Museumstradition operierte ebenfalls mit lebensgroßen Puppen, deren gemeinsamen Nenner jedoch nicht die exotische Herkunft, sondern die historische Prominenz ausmachte: Im Museum Fridericianum in Kassel, zum Beispiel, waren die Landgrafen von Hessen „sehr schön in Wachs poussiert“ ausgestellt; später sind sie eingeschmolzen worden, und nur ihre Uniformen blieben ausgestellt. In Wachsfigurenkabinetten wie dem der Madame Tussaut lebt diese Tradition der Abformung von prominenten Personen bis heute fort.

In solchen Traditionen steht das Werk des New Yorker Bildhauers Duane Hanson, nur verkehrte er sie in ihr Gegenteil: Seine Aufmerksamkeit wurde nicht von pittoresken Exoten, sondern von den Repräsentanten seiner eigenen Zivilisation angezogen; seine Protagonisten sind nicht prominent, sondern auf manchmal geradezu peinliche Weise gewöhnlich. Er fand sie in Flughäfen und Supermärkten, in Fitness-Studios und Putzkolonnen, auf Parkbänken und Bürgersteigen und verfolgte sie bis in die häusliche Intimität, ja bis in eine sich unbeobachtet wahnende Schlampigkeit. Sein lebensgroßes Puppentheater der nordamerikanischen Zivilisation liefert – zu kleinen, aber beredten Szenen verdichtet – das Gegenstück zu den Identifikationsfiguren der Werbeanzeigen und TV-Serien. Im scheinbar wahllos herausgegriffenen Beispiel illustrieren sie, wie bunt gemischt die Zielgruppen solcher Medienillusionen sind.

Dabei mutet sein Personal auf den ersten Blick überhaupt nicht künstlich an. Im Gegenteil: Hansons beinahe lebensechten Figuren können die Besucher zeitgenössischer Sammlungen dadurch verwirren, dass sie sich auf der Kippe der Wahrscheinlichkeit unter die Museumstouristen mischen, von denen mancher

unversehens selber erstarrt und ungläubig die Fingerprobe macht. Man kann Hanson leicht unterschätzen, weil sein Werk den unter Intellektuellen wenig geschätzten Hautgout einer echten Publikumsattraktion besitzt. Aber dem Künstler ging es um mehr als nur um dieses dreidimensionale trompe-l'oeil, das er gleichwohl aufwendig perfektionierte. Der Blick dafür, wie Hanson seinen Figuren ihre Habe zuordnet, lässt vielmehr einen barocken Emblematischer mit soziologischem Tiefgang erkennen: Er fixiert seine Individuen in ihrer Warenkultur und definiert sie maßgeblich über die von ihnen benutzten Dinge. Kleidung, Ausrüstung, Konsumartikel und Arbeitsgerät sind wie beiläufig mit den üblichen Markenzeichen versehen und damit als Waren lesbar. Im sparsamen Zitat erscheinen die Zeichen wie Stigmatisierungen einer konfektionierten Existenz. In dieser Sehweise läuft sich der fröhliche Voyeurismus der Augentäuschung schließlich ebenso leer wie die Bewunderung für die handwerkliche Perfektion, an der sich die unausrottbare Gewissheit laben darf, Kunst komme von Können, und Können von Nachahmen.

Die Kunstfertigkeit gibt es in Hansons Werk gleichsam gratis, damit sich überhaupt Wahrnehmungsbereitschaft einstellt für das Panorama eines sonderbar gewöhnlichen und präzise charakterisierten Personals. Es sind überwiegend Menschen, die sich im Konsumspiel bewegen; als Verkäufer oder Käufer; beim Beladen des Supermarktwagens oder beim Heimtragen der Beute; beim Verzehr oder inmitten aufgebrauchter Behälter und aufgerauchter Zigaretten. Selbst die Touristen erscheinen als Konsumenten der Sensationen, die sie gerade anstarrten – auf dem Bauch die Kamera baumelnd wie ein zu Linsenglas geronnener Passantenblick. Auch wenn sie sich außerhalb des Konsumspiels bewegen, bleiben Hansons Figuren (bis auf wenige Ausnahmen) davon gezeichnet: Das durchgängige Thema des Oeuvres von Hanson ist der Mensch als Endverbraucher.

Das ist eine zeitgemäße Variante jenes künstlerischen Verfahrens, das schon die Kaufmannsbildnisse der Renaissance oder die Kleinbürgerportraits des Biedermeier mit Konsumgütern anreicherte, freilich mit einem ganz anderen Inventar. Hanson geht einen entscheidenden Schritt weiter, wenn er seine Figuren so mit ihren Konsumgütern verschweißt, dass Person und Markt milieu ineinander übergehen: Sie nehmen sich aus wie wahllos herausgegriffene Beispiele einer massenhaften Reproduktion von Existenz, einer sozialen Standardisierung, in die sie sich eingekleidet haben wie in einem Konfektionsgeschäft, als habe lange vor der Genmanipulation schon die durch den Konsum ausgereicht, um Existenzen zu klonen. Mit seinem pointierten Kulturtheater hat Hanson bewiesen, dass Kunst auch dann noch ein Bild der Gesellschaft entwerfen kann, wenn diese dafür nur noch wenig Interesse bezeugt, weil sie mit den Konsummythen

ihrer Werbeanzeigen und Seifenopern Vorlieb nimmt. Einer Gesellschaft, die ihre Selbstwahrnehmung mit Werbung torpediert, muss ihr eigener Alltag zwangsläufig exotisch erscheinen – in dieser Differenz hat Hanson seine Figuren wie ethnografische Trophäen angesiedelt.

Sie wirken auf Dauer umso eindrucksvoller, je weniger dramatisch sie daherkommen. Am eindrucksvollsten ist vielleicht, wie sich in der Werkentwicklung die reportagehaften Effekte zu Gunsten einer beinahe indifferenten Sehweise verloren haben. Standen Unfalltote, Kriegsszenen, Mordopfer und die Brutalität effektiv inszenierter Rassenkonflikte am Beginn des Oeuvres, so verlor sich die pointierte Inszenierung zu Gunsten einer kalkulierten Isolation der Figuren: Hansons Geschick bestand darin, plausible Typen so unauffällig von ihresgleichen zu isolieren, dass ihnen der Boden der Normalität unter den Füßen weggezogen wurde. So wirken sie wie Exponate eines kulturhistorischen Museums, ausgewählt von einem Zeitreisenden, der weiß, wie sehr sich Vor- und Nachwelt gerade über die unauffälligen Vertreter der Normalität wundern würden, über ihre Baumwollhemden und Brillen, ihre Shorts und Röcke, ihre Kameras und Plastiktüten, ihre Schminke und Frisuren. Sie sind in der Kunst eingeschlossen wie die Fliege im Bernstein, haltbare Sozialparaden für eine künftige Archäologie, die nicht dem Glamour der Medien auf den Leim gehen, sondern den Alltag freilegen will.

Auch dem zeitgenössischen Betrachter können die scheinbar vertrauten und lebensechten Figuren fremd erscheinen, doch hält man sie dann leicht für Karikaturen. Das geschieht umso leichter, wenn sie in Europa ausgestellt werden, wo sie gleichsam einen anderen Zungenschlag haben. Was in den USA als Schock einer unerwarteten Selbstwahrnehmung zünden mag, wirkt hierzulande von vornherein exotisch: Hawaiihemden und Mustermix, Korpulenz und Geschmacklosigkeit verbucht das Vorurteil zu schnell als „typisch amerikanisch“, um die Feinheiten der Charakterisierung mitzubekommen. Aber diese Figuren sind nicht als komische Bestätigung von Vorurteilen gedacht: Man arbeitet nicht, wie Hanson, so intensiv an seinen Plastiken, dass manchmal nur zwei pro Jahr fertig wurden, um sich über ihre Vorbilder lustig zu machen.

Daher hat man die völlig unspektakulären Figuren genau so ernst zu nehmen wie die effektvolle Supermarket-Lady. Und dort, wo Hanson zu übertreiben scheint, ist vielleicht nur eine frühe Charakterisierung jener Konsumverlierer zu erkennen, die sich heute mit beispielloser Selbstverachtung als white trash bezeichnen. Für ihre Darstellung bedurfte es keines Karikaturisten, sondern eines visuellen Soziologen: In der Sparsamkeit seines Werkes erscheint Hanson wie ein wählerischer Fotograf, der von zahllosen Aufnahmen nur drei pro Jahr auch abzieht und veröffentlicht. In der Charakterisierung einer Gesellschaft

über ihre Figuren stellte Hanson eine optische Sensibilität unter Beweis, die in der Tat an die besten Vertreter der Dokumentarfotografie heranreicht, die ja auch ohne ein kontrolliertes Mitgefühl nicht entstehen kann.

Wenn Indifferenz und Leerlauf des modernen Alltags ihren Ausdruck finden können, dann in den Gesichtern seiner Figuren: Sie sind in einer beiläufigen Handlung erstarrt, die plötzlich für eine ganze Existenz steht, für ein verpasstes oder auch nur verschlammtes Leben. Fast schuldbewusst schauen sie dann ins Leere, als habe man sie dabei erlappt, wie sie sich eine Biografie erschwindeln und eine Individualität anmaßen wollten. Zur Strafe kommen sie ins Museum, wo sie die Massen von Besuchern zu ertragen haben, die an ihren Kleidern herumzupfen und Augenbrauen auf ihre Echtheit prüfen, ohne den Verdacht zu schöpfen, selber vielleicht auch nur Identitätsschwindler zu sein.

Als Hanson 1991 kurz hintereinander seine Retrospektive in den Kunsthallen in Tübingen und Köln einrichtete, konnte man die Wirkung seiner Arbeit in zwei Extremen studieren: In der kleinteiligen Tübinger Kunsthalle besaßen die Figuren eigene Resonanzräume, deren Intimität ihr emblematisches Potential steigerte und dem Massenandrang standhalten ließ. In der Kölner Kunsthalle waren sie dagegen einem Laufsteg ausgesetzt, auf dem das Publikum an ihnen vorbei defilierte wie an einer Nummernrevue. Es war verblüffend, wie ungeschützt und drastisch, ja beinahe populistisch und skrupellos Hanson dem Kölner Publikum sein Panoptikum preisgab, das er dem Tübinger Publikum zu intimen Kollisionen portioniert hatte. Aber in dieser Diskrepanz wurde das Werk Hansons erst richtig sichtbar, dessen Rezeption sich bis dahin im Rahmen des üblichen Spielraums pittoresker Irritation bewegt hatte.

Man schätzt Hanson vielleicht richtig ein, wenn man in ihm zugleich den populistischen Regisseur eines Panoptikums wie den peniblen und um Distanz bemühten Völkerkundler sieht: Ein Arrangement zeigt ein kleines Mädchen, das auf einem Teppich ein Puzzle mit der politischen Landkarte der USA legt, ein farbenfrohes Spiel mit didaktischer Bedeutung. Wie das spielende Kind sein Puzzle zusammensetzt, baute Hanson das aufwendige Panorama einer Zivilisation auf. Das Kinderspiel erinnert an die Bedeutung, welche der Kunst für die Kartografierung der Welt besessen hat, lässt aber auch beiläufig Kriterien der Repräsentativität und Vollständigkeit anklingen, an denen auch Hanson seine Figuren zu messen hatte.

Kann man ihn überschätzen? Im Kontext der Pop Art, in dem er wahrgenommen und selber kartografiert worden ist, steht er mit seinen Figuren – rund hundert Werke aus 25 Jahren – heute recht gut da. Neben den gefälligen Tautologien Andy Warhols oder Claes Oldenburgs, neben Roy Lichtensteins schal gewordener Ironie und Tom Wesselmanns Herrenwitzen für Softies strahlt

Hansons Werk bis heute einen für die Pop Art ungewöhnlichen Ernst aus. Während Mel Ramos mit dem Sex der Konsumwerbung kongenial kokettiert, scheinen Hansons Figuren die Einlösbarkeit solcher modernen Erlösungsversprechen prinzipiell in Frage zu stellen. Nur wenige Künstler haben die Konsumwirklichkeit der Moderne so rigoros untersucht wie Hanson; andere Künstler der Pop-Art, die genau das zu tun vorgaben, haben dabei oft genug nur deren Mythen verdoppelt. So waren es eher die Inventare von Künstlern wie Christian Boltanski oder Nikolaus Lang, den „Spurensicherern“ (Günter Metken), in denen greifbar wurde, wie man sich unter Konsumgütern existenziell einrichtet, wie sie eine Person auch dann noch charakterisieren, wenn diese schon gar nicht mehr existiert.

Fehlritte sind rar in Hansons Oeuvre. Er entging nicht immer der Gefahr, das symptomatisch Triviale in Kitsch entgleisen zu lassen. Ein Beagle in seinem Körbchen zeigt, wie wenig auf das Tier übertragbar war, was den Menschen sichtbar macht. Auch fordert die Gratwanderung des trompe-l'oeil ihren Preis: Wo die aufwendige und eindrucksvolle Imitation von Hautfarbe und Gesichtsoberfläche nicht völlig überzeugt, stürzt die Mimik ins Gipserne ab – hier können schon winzige Unstimmigkeiten den Misston angeben. Aber vielleicht ist es ein Vorteil, dass nicht alle Figuren handwerklich so perfekt sind, wie sie es vielleicht hatten werden sollen: So verspielen sie ihren Täuschungseffekt zu Gunsten ihres Charakters als Studienobjekt.

Ohnehin ergibt sich mit den Jahren eine Diskrepanz zwischen den manchmal irritierend lebendig wirkenden Figuren und dem Altern der Dinge, mit denen Hanson sie ausrüstete: Die Zeitungen, Bücher, Schachteln, Zigarettenskippen und Textilien altern rasch und meist ohne Patina und dementieren darüber die Lebendigkeit ihrer fiktiven Besitzer. Schon nach wenigen Jahren öffnet sich eine Zeitschere zwischen den vergammelnden Objekten und den unverrottbaren Figuren aus Kunststoff oder bemalter Bronze. So ist die Anekdote plausibel, dass einmal beim Auspacken der „Bowery Bums“ auf einer Wanderausstellung der beigegebene Müll, in dem diese „Stadtstreicher“ zu liegen haben, auch als Müll weggeworfen wurde.

Auch aus anderen Gründen können die Figuren ihre Lebendigkeit verlieren, etwa wenn sie in ungeschickten Posen erstarren: Ein chinesischer Student, der sein Demonstrationsplakat auf dem Tien-An-Men-Platz hat sinken lassen und niedergeschlagen auf dem Boden sitzt, ist von buchstäblich weit hergeholtem Pathos und wirkt wie eine gewollte Reprise der politischen Dramatik des Frühwerks. Hier konkurriert Hanson mit den Massenmedien, die diese Figur erst lesbar gemacht haben, und verliert dabei. Andererseits: Gerade hatte man den Polizisten, der auf einen bereits am Boden liegenden Schwarzen einprügelt, als

bürgerrechtliche Devotionalie beargwöhnt, da gaben die Medien den Videofilm aus Los Angeles durch, in dem mehrere Polizisten brutal auf den bereits am Boden liegenden Rodney King einschlugen.

So steht man vor manchen von Hansons Figuren wie vor diskreten Denkmälern, die niemand je öffentlich errichten wird. Sie führen vor, was der Sozialistische Realismus hätte sein können; selbst darin war also der Kapitalismus überlegen. Inmitten eines überhitzten Kunstmarktes, der schon Vierzigjährige ausgebrannt in peinliche Alterswerke entlässt, war noch der Pensionär Hanson von bemerkenswerter Vitalität. Er zeigte, dass man auch unter dem Diktat des Marktes ein respektables Lebenswerk erarbeiten kann. Mit einem Selbstportrait als Handwerker hat er sich unauffällig und selbstbewusst unter seine Figuren gemischt, am gleichen Tisch sitzend wie sein Modell und wie dieses eine unauffällige Alltagserscheinung; eine Cola-Flasche in der Hand, gleichsam als Infektionsquelle des Konsumismus. Da sitzt er selber im Kostüm und im Bühnenbild der Zeit, in einer Symbiose mit jener Konsumausstattung, die nur Staffage zu sein scheint, aber plötzlich zu erkennen gibt, dass sie mehr als die Hälfte des Lebens ausmacht.

Breitwandlyrik mit Fransenhund

Alex Katz

Wie Philip Guston war Alex Katz in den USA bereits ein anerkannter Maler, bevor er in Europa richtig wahrgenommen wurde. Mit seinen farbenfrohen und plakativen Bildern wirkte Katz zu amerikanisch, um für Europäer genießbar zu sein, mit seinem handwerklichen Traditionalismus dagegen zu europäisch für einen transatlantischen Exotenbonus. So blieb er diesseits des Atlantiks lange im Schatten der Pop-Artisten seiner Generation, der Lichtensteins und Warhols, die man seit den sechziger Jahren quadratmeterweise aus New York importierte. Noch als das Bonner Landesmuseum zu Beginn der 1980er Jahre die Parole „Back to the USA“ ausgab und das Kölner Museum Ludwig mit der Ausstellung „Europa/Amerika“ die „Geschichte einer künstlerischen Faszination“ untersuchte, fehlte ausgerechnet der kernamerikanische Katz im Aufgebot. Er ist nie zu einer documenta eingeladen worden und 1993 auch nicht zur Berliner Großausstellung „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert“. Galeristen wie Bernd Klüser in München, Ausstellungsmacher wie Jochen Poetter in Baden-Baden und Zeitschriften wie das Zürcher „Parkett“, die Katz auch im deutschsprachigen Raum Beachtung verschaffen wollten, blieben bis weit in die neunziger Jahre ohne Resonanz bei Sammlern und Kritik.

Lange hing hierzulande nur ein kleines Portraitgemälde in einem Museum, vom Sammler Peter Ludwig seinen Pop-Aquisitionen untergemischt, und eine Landschaft, die Dieter Honisch für seine Nationalgalerie in West-Berlin erworben hatte. Mir hatte das von Ludwig früh angekaufte Gemälde auf Anhieb gefallen, als ich es Anfang der 1970er Jahre in seiner Aachener Dependence, der Neuen Galerie-Sammlung Ludwig, zum ersten Mal sah: Ein stark konturiertes und farbkräftiges Portrait des Lyrikers Kenneth Koch. Über die Jahre hinweg hielt es die Spannung, während die Großformate der Lichtenstein und Wesselmann, ja selbst von Chuck Close oder Richard Estes, in ihrer Wirkung verblassten und ich sie öfters gelangweilt passierte, um zu meinen kleinformatigeren Favoriten zu gelangen, zu denen neben dem Portrait von Katz auch die Serie „A German Requiem After Brahms“ von Tom Phillips zählten. Ich erzähle das nicht, um mich eines vom Zeitgeist unbestechlichen Urteils zu rühmen, sondern weil es mich im Gegenteil bis heute geniert, dass ich mich zu dieser Bewunderung damals nie bekannt habe und hätte – aus Furcht, neben dem gerade



Alex Katz, *Portrait Kenneth Koch*, 1967

üblichen Kanon erwischt zu werden: Die europäische Rezeption von Katz verrät viel über den Konformismus des Geschmacks und der Empfehlungen, und dafür bin ich selber ein gutes schlechtes Beispiel.

An der europäischen Unterbewertung von Katz änderte zunächst auch die Bewunderung wenig, die Clemente oder Cucchi, die italienischen Instant-Stars der frühen 1980er Jahre, dem New Yorker als artist's artist entgegenbrachten. Erst seit 1997, mit Bice Curigers Ausstellung „Birth of the Cool“ und der Londoner Saatchi-Präsentation, ist Katz auch hierzulande präserter und sogar rasch Kult geworden, was das Magazin der Süddeutschen Zeitung 1999 mit einem Widmungsheft quittierte. Da war Katz freilich schon über siebzig Jahre alt. Schließlich triumphierte der knapp 75jährige 2002 in der Bonner Bundeskunsthalle mit einer Ausstellung von rund fünfzig meist großformatigen Gemälden, der ersten und einzigen europäischen Retrospektive überhaupt. Man hatte keine Partnerinstitution für das überfällige und offenbar immer noch abwegige Vorhaben gefunden, einen Maler vorzustellen, der nicht zu den üblichen Verdächtigen des transatlantischen Kanons gehörte.

Eine solche Rezeption auf Raten hatte Katz nicht verdient, denn er ist kein Spätbekehrter, der, wie der vierzehn Jahre ältere Guston, mitten im Werk die Richtung geändert hätte. Vielmehr ist er sich, wie die Bonner Ausstellung mit Bildern aus fünfzig Jahren belegte, von Beginn an treu geblieben. Weder hat ihn die Abstraktion betört, die Ende der 1940er Jahre, in seinen Studientagen, die New Yorker Kunstszene beherrschte, noch der zynische Populismus der Pop Art. Er ist ein unersetzlicher Einzelgänger, der es nicht nötig hat, wie man ihn nun als Klassiker des Pop nobilitieren will. Denn von der Pop Art unterscheidet ihn schon allein, dass er nur in den akademischen Gattungen arbeitet, freilich ohne je akademisch zu wirken. Für europäische Augen ist Katz allerdings immer noch schwer erträglich, wenn er Strandnixen mit quietschbunten Badekappen malt oder fettgelben Goldflieder meterweise vor eine türkise Himmelsfläche setzt. Seine Möwen oder Blumen sehen bisweilen so aus, als habe er sie zuerst in Holz geschnitzt und angemalt, bevor er sie auf seine Leinwände übertrug; seine Konversationsbilder sind in einem Sinne amerikanisch, dem man hierzulande noch nicht verfallen ist, und wirken zu grotesk, um als ironisch zu erscheinen. In manchen Portraits wirken die Gesichter wie mit der Schere ausgeschnitten, und das Maskenhafte streift immer auch das Kosmetische.

Seine tiefgefrorenen Milieustudien zickiger Cocktailpartys vertreten aber keine soziologischen Thesen, und für ganze Bildfolgen („Pas de deux“, 1983) hat Katz sich nicht gescheut, sein Personal in namhaften Designerklamotten von Norma Kamali vorzuführen. Für das elegante Billiglabel GAP hat er sich, mit der Überzeugung des glücklichen Konsumenten, sogar selber als

Werbemodell hergegeben. Wer sich, wie Katz, seit fünf Jahrzehnten mit dem Portrait befasst, konnte an den urbanen Kurzbotschaften der Mode, den textilen Hilfsmitteln der Präsenz und den Zaubermitteln der Kosmetik auf Dauer nicht vorbeikommen. Und die Oberflächlichkeit der Mode musste einen Maler faszinieren, der sich stets auf die Oberfläche des Bildes konzentrierte. Stil konnte daher in den neunziger Jahren zum internationalen Passepartout der Katz-Rezeption werden, weil der Begriff so herrlich vieldeutig und damit letztlich nichtssagend war, aber jene Sentimentalität zu binden vermochte, die man sich im clinical chic des Prada-Kapitalismus noch gerade leisten konnte, ohne als Weichei gelten zu müssen.

Sein Hauptmodell ist freilich seit über vierzig Jahren seine Frau, die aparte Ada; das allein rechtfertigt schon seinen Ruf als Dandy. Denn die Privatheit ist ein Schlüssel zur Sperrigkeit wie zur Qualität dieses Werks. Seine Portraits, gerade auch das fabelhaft freche Konterfei seines Fransenhundes „Sunny“ (1971), strahlen eine unkomplizierte Zufriedenheit mit seinen Lebensverhältnissen aus, die sich in Europa jeder hergelaufene Kunstsammler leisten kann, ein Künstler aber nicht, jedenfalls nicht nach außen. Als versierter Stimmungsmaler und vorsätzlicher Genrekünstler wirkt Katz daher wie ein Eskapist, dessen gute Laune in Amerika ansteckend wirken darf, sich in Europa aber infektiös ausnehmen muss. Ebenso lakonisch wie treffend, ebenso distanziert wie neugierig setzt er Menschen und Tiere, Laub und Steine ins Bild, als katalogisiere er nur sein sonntägliches Wohlgefallen an der Welt. Alle seine Landschaften sehen – wie einst die der Impressionisten – nach Naherholungsgebiet aus, sein Personal nach unverbesserlicher middle class, seine Strände nach Wochenendausflug, seine Stadtlandschaften nach Feierabend.

Kann man seinen Portraits die Tarnung der Emotion durch die Pose unterstellen, was ja eine klassische Transferleistung sowohl der Kunst wie der Mode darstellt, so ist die Privatheit natürlich auch Pose. Katz ist cool, aber vielleicht eher in dem Sinne, wie Armin Mueller-Stahl sich in Jim Jarmuschs „Night on earth“ im New Yorker Taxi diesen Begriff zurechtbiegt. Denn das Interesse am Tanztheater, ein zweiter Schlüssel zum Werk von Katz, legt nahe, in den grellen Bildchoreographien mehr als nur gelassene Life-style-Ensembles zu vermuten: Auch die heiteren Figurenbilder dunkeln nach, wenn ihre Oberflächeneffekte abgegrast sind. Gute Laune ist jedenfalls nicht das Thema dieses Werkes, sondern ein unkonventioneller Blick auf den Alltag, seine sehr persönliche, fast private malerische Perspektive, für die man manche Unausgewogenheit der Bildintensität in Kauf nimmt.

Auch wenn Katz schon lange nicht mehr nach Fotografien malt, wirken seine Bilder wie in einem Sucher-Ausschnitt. Doch beherrscht er die große Kunst, aus dem kleinen Schnappschuss eines Seitenblicks eine veritable Momentaufnahme zu machen. Man ahnt, warum dieser Außenseiter sich auf eine Weise treu geblieben ist, die ihm nun viel Lob für sein Durchhaltevermögen einbringt: Er war zeitlos, seit er es gelernt hatte, auf den Augenblick zu vertrauen. Der dritte Schlüssel zum Werk von Katz ist daher sein Verhältnis zur amerikanischen Lyrik seiner Generation. Denn Katz, der seine Lieblingslyriker immer wieder portraitiert und stets die gattungsübergreifende Zusammenarbeit mit ihnen gesucht hat, ist ein Lyriker des Bildes. Isolation und Vergrößerung der Motive, Reduktion der Psychologie und Konturenschärfe der Beobachtung, Beiläufigkeit der Sprache und Understatement der Emotion – das sind seit William Carlos Williams lyrische Tugenden, von denen sich auch andere amerikanische Maler beeindruckt gezeigt haben. Aber nur bei Katz meint man, endlich den berühmten roten Handkarren von Williams zu finden, „von dem so viel abhängt“, auch wenn er nirgendwo als Motiv auftaucht.

Opak bleiben dagegen die Nachtbilder und Nebelszenen, die auf der Grenze zur Abstraktion ganz malerisch aus der Farbfläche leben. Und die lauernde Stille, die in manchen seiner Landschaften herrscht, hat man seit der Romantik kaum mehr gehört. Die Nachtseite der Existenz findet Katz nicht nur in der Metropole New York, wo sein elegantes Personal aus „Pas de deux“ ja auch das von „American Psycho“ sein könnte, sondern – wie jeder anständige amerikanische Regionalist – in der Sommerfrische: Der Bach hinter seinem Sommerhaus ist das zweithäufigste Motiv in seinem Werk; seit fünfzehn Jahren erwartet er den Maler in jedem Sommer als ständige Herausforderung, die malerische Position zu überprüfen. Ein junges Beispiel, „Black Brook #16“ (2001), war ein veritables schwarzes Loch im bunten Bonner Ausstellungsparcours, ein erneuter Versuch, Wasserbrechung und Spiegelung, Vordergrund und Tiefenillusionen so zu verschleifen, dass das Auge darauf nur ausrutschen kann, als sei das Wasser zu Nacht gefroren. Heinz Peter Schwerfel, der für seine ebenso sensiblen wie präzisen Künstlerportraits großen Respekt verdient, hat die Herstellung von „Black Brook #16“ in einem Fernsehfilm festgehalten und zeigte sich überzeugt, dass Katz dieses work in progress, um das er für die Filmarbeit gebeten worden war, mit Absicht als ein Gemälde angefertigt habe, das filmisch überhaupt nicht einzufangen war. Bequem ist Katz jedenfalls nicht, auch wenn sogar seine Regenbilder so heiter daherkommen, als seien sie bei Sonne gemalt.

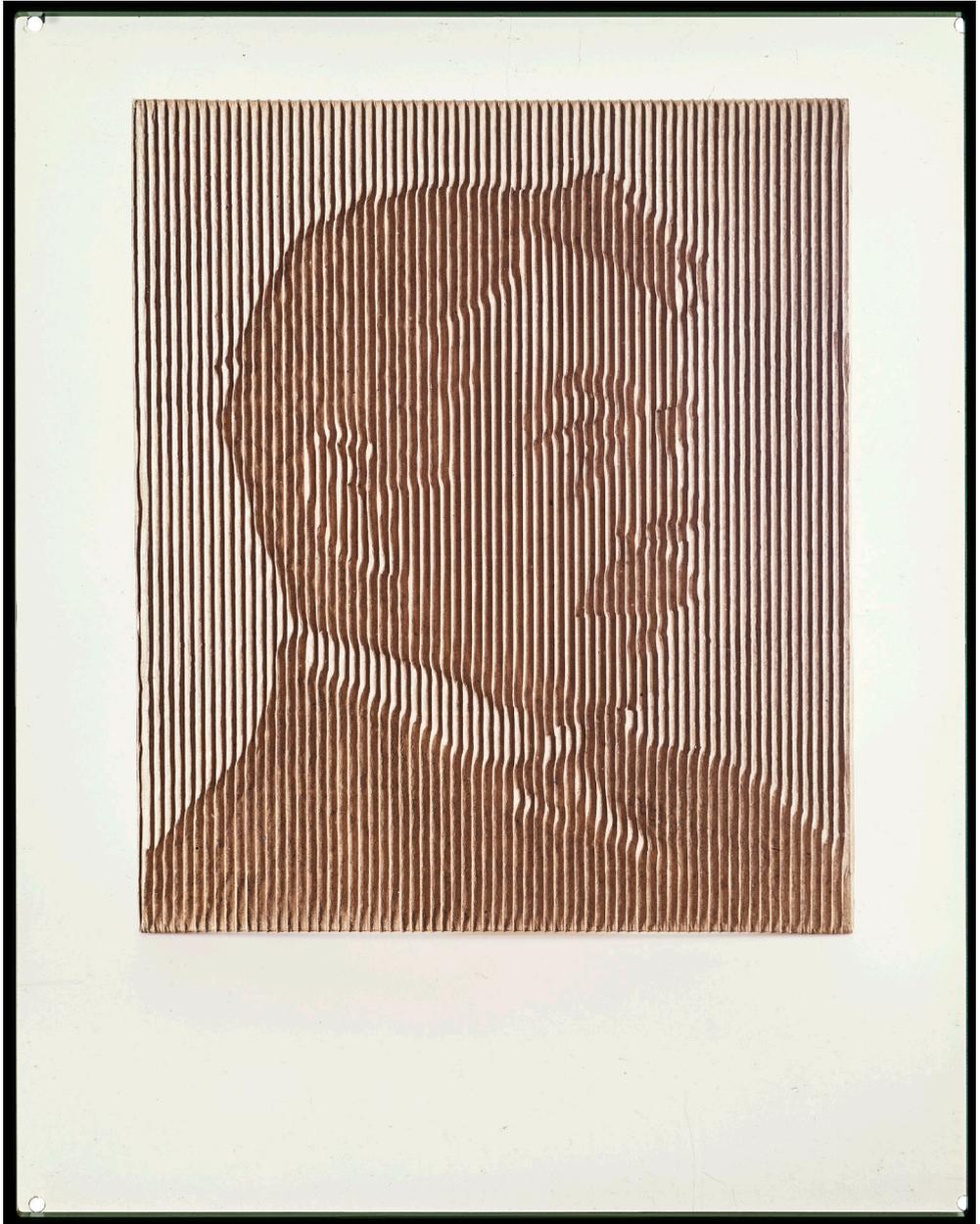
Obwohl die großflächigen Bilder ohne formale Aufgeregtheit auskommen, haben sie eine unverwechselbare, manchmal aber auch wieder verblüffende Handschrift, die völlig im Bild aufgeht. Das wird gerade in den Siebdrucken deutlich, deren Maßstabswechsel die bildhafte Qualität seiner Arbeit beinahe greifbar macht. Die Druckgrafik ist jedenfalls kein Nebenschauplatz des Werkes, sondern lässt die Stärken dieses großartigen Bildermachers erst völlig erkennen und ganz aus dem Schatten der Vernachlässigung und Missverständnisse treten. Die beinahe stillebenhaft aufgefassten Landschaftsausschnitte der Holz- und Linolschnitte zeugen von großer handwerklicher Sicherheit und einem poetischen Zauber, den man sich mitten in Europa offenbar nur noch dann erlauben kann, wenn man, wie Kabakov, aus dem unbekanntem Russland kommt oder, wie Katz, aus den eher unbekannteren Regionen von New York.

Die Eukalyypse nach Markus

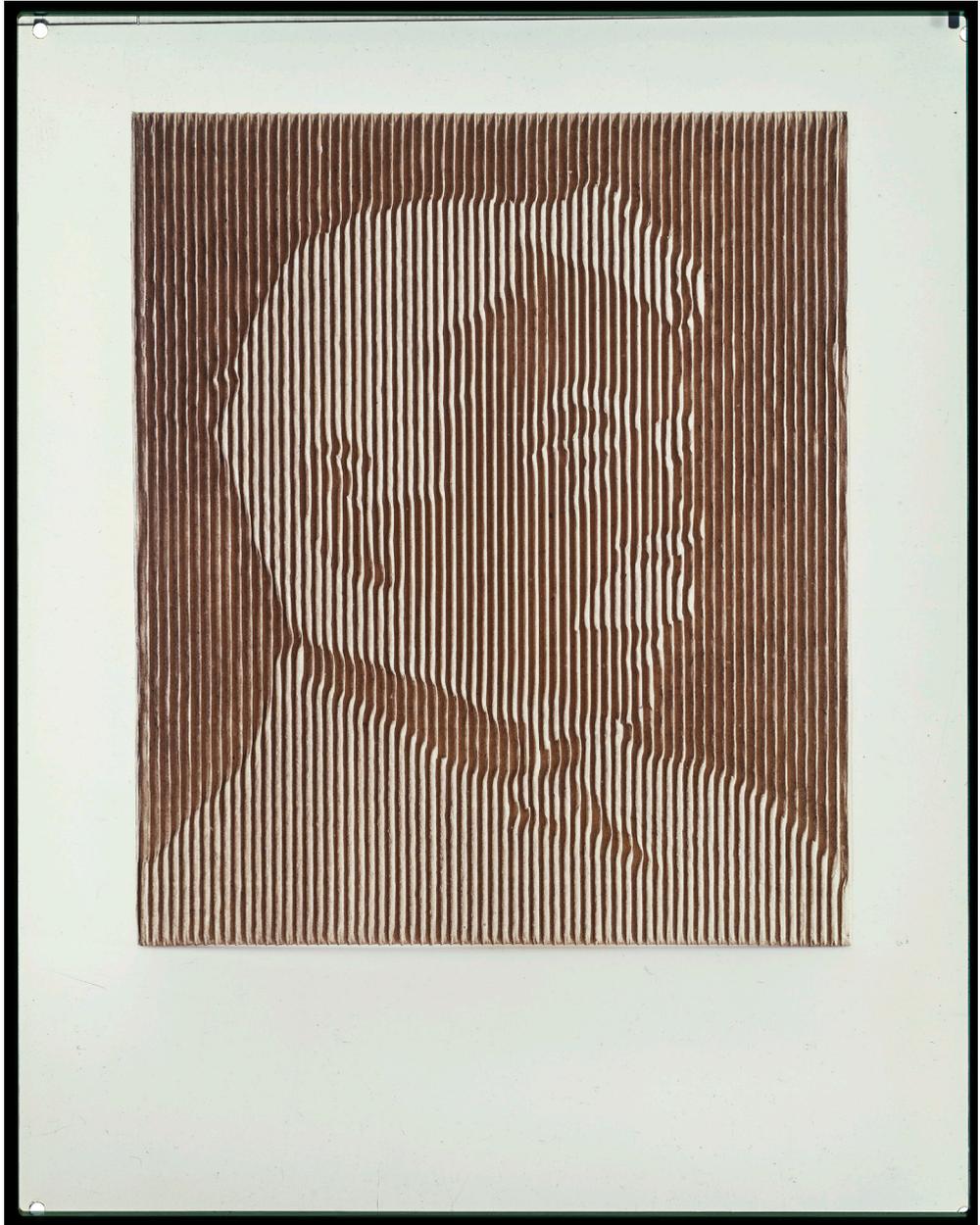
Markus Raetz

Der Pförtner der Wahrnehmung. Der Montag ist für den Kunstfreund der unergiebigste Tag der Woche. Die Museen sind geschlossen; in den Kunsthallen und Kunstvereinen wird an diesem Tag mit dem Abbau der Wechselausstellungen begonnen. Aber man kann zu Ausstellungen auch rechtzeitig zu spät kommen; die Dinge zeigen sich dann in einem anderen Licht. So war es jedenfalls 1987 am Tag vor Epiphanie. Markus Raetz ließ die ersten seiner Wandobjekte verschwinden, da seine Ausstellung im Kölnischen Kunstverein zu Ende war. Hatte er sich bereits zum Aufbau der Ausstellung zehn Tage lang in Köln aufgehalten, so war er nun eigens aus Bern auch zu ihrem Abbau angereist. Man versteht auf Anhieb, warum, wenn man ihm beim Abräumen seiner Wandkompositionen aus Eukalyptusblättern, Hölzchen und Stöckchen zusieht. Was sich auf der Wand leichtfüßig, unaufdringlich und heiter zu Gesichtern, Anamorphosen oder Bilderfriesen gruppiert, wird am Ausstellungsende als Alptraum erlebbar, als Alptraum des Transports der empfindlichen Teile. Aber auch für diesen Traum hat Raetz sich eine bemerkenswerte Infrastruktur geschaffen. Wie nebenbei erweist er sich als Souverän einer Kunst, deren spektakulären Part Christo verkörpert, der Kunst des Verpackens. In Holzkoffern legt er seine kleinen und empfindlichen Objekte auf dicke Schaumstoffmatten, denen er die Konturen eingezeichnet hat, in die sich das Zerbrechliche und Biegsame nun einpassen lässt. Selbst für die Nägel und Nadeln sind die entsprechenden Vertiefungen angezeigt, so dass sie in den Blättern und Stöcken verbleiben können, um ihnen auch beim Transport den Halt zu geben, für den sie bereits an der Wand gesorgt hatten. Wie in den Gemälden René Magrittes, in denen Alltagsgegenstände in eine weiche Masse eingedrückt erscheinen, die ihnen gleichzeitig Halt und eine Gelegenheit zum Ausruhen verschafft, fügen sich nun die Elemente seiner Wand-Erzählungen in ihr jeweiliges Negativbild.

Dabei ist der Abbau der Ausstellungen einfacher als der Aufbau, bei dem die Elemente erst ihren Platz auf der Wand zu finden haben, um als Vokabeln der Raetzschen Bildersprache erkannt und gelesen werden zu können. Für diesen Arbeitsgang, wenn die Materialien aus ihren Käfigen freigelassen werden, um wie ein Taubenschwarm einen vorübergehenden Formationsflug anzutreten, bergen die Koffer ein weiteres Requisite.



Markus Raetz, *Robert Walser*, 1978



Es sind Rollen von Zeichenpapier, auf denen die Konturen der Elemente in der Anordnung aufgezeichnet sind, wie sie im Wandbild erscheinen sollen. Diese Papierbahnen werden wie Kartons für ein Fresko auf die Wand gehalten und zeigen an, wo die Nägel ihren Platz finden sollen. Der Alptraum von Aufbau und Transport bleibt somit Raetzens Privatangelegenheit. Mit einer ausgeklügelten Infrastruktur der Illusionen sorgt er dafür, dass seine Helfer vor Ort ihn nicht träumen müssen, und trifft Vorkehrungen, dass sie genauso wenig wie der Transportunternehmer etwas falsch machen können. Diese Aussicht muss ihn am meisten schrecken; ihr beugt er vor. Die Akkuratess und die Umsicht, die er dabei an den Tag legt, zeigt eine Qualität seiner Arbeit, die in keinem seiner Werke sichtbar wird und dennoch das gesamte Werk erst sichtbar macht. Es ist eine Akribie, die ermassen kann, wer nachvollzieht, dass schon während der unbeschwernten Entstehung der Objektbilder im Atelier dem Künstler, der auf Ausstellungen angewiesen ist, die Tücken des Transports klar sein müssen, welche diese Objekte mit sich bringen werden.

Dem Betrachter, der diese Arrangements dann in der Ausstellung genießt, bleibt ihre Schattenseite unsichtbar – wer macht sich schon Gedanken darüber, wie sie dorthin gekommen sind und von dort wieder wegkommen mögen? So sieht er nur die eine Seite des Werkes von Raetz, den Spieler, das große Kind, den optischen Hasardeur und ausgebufften Illusionisten, der virtuos mit der Semantik von Gegenständen und Strichen jongliert, die erst unter seinem Zugriff Bedeutung annehmen. Jede Ausstellung von Raetz, jedes seiner Bilderfriese bietet dem Betrachter die Breitseite eines lässigen Humors, der seine Seitenansicht, eine penible und exakte Nüchternheit vergessen lässt. Entsprechend ist sein famoses Porträt von Robert Walser zu verstehen, das mit aufwendigem Understatement in Wellpappe gefalzt und gekniffen ist, um bei wechselndem Lichteinfall oder durch eine Bewegung des Betrachters das Bild eines Poeten aufscheinen zu lassen, der genau die Mischung aus Pedanterie und Humor verkörpert hat, die auch Raetz kultiviert.

Humor steht in der zeitgenössischen Kunst nicht so hoch im Kurs wie der Zynismus, die Geschäftstüchtigkeit der Unangepassten. Raetz scheint das nicht zu kümmern. Er muss allerdings auch nicht damit rechnen, als Humorist etikettiert zu werden, weil nichts von dem, was er macht, behäbig daherkommt oder eine falsche Behaglichkeit ausstrahlt. Er versucht nicht, den Betrachter durch sichere Pointen zu bestechen, sondern geht seinen visuellen Experimenten nach, deren Gelingen dann nicht nur ihn erfreut. Wie jeder Virtuose versteht er es blendend, den Arbeitsaufwand und den Schwierigkeitsgrad seiner Kunststücke zu überspielen.



Markus Raetz, *Köpfe*, 1982/83



Markus Raetz, *Entstehen einer Landschaft, Carboneras 17.5.1971*

Einer seiner Tricks besteht darin, ihnen eine Heiterkeit einzuschreiben, die der erste Blick für Harmlosigkeit hält. Aber schon der zweite kann in eine Sehfallende geraten, die sich plötzlich auftut, einer winzigen Verstörung folgend, von der sich der Betrachter nicht mehr erholt – ein ausgekochter Impressionist hat den zerstreuten Blick kassiert und schickt ihn nun durch verkleinerte Labyrinth einer widerspruchsvollen Wahrnehmung.

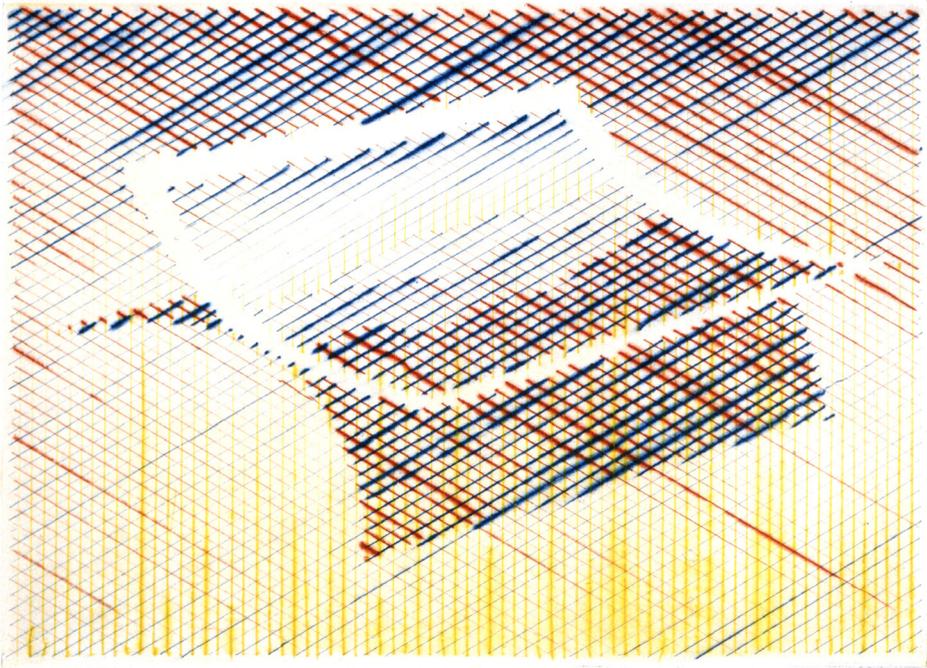
Darin liegt der zweite Trick, mit dem Raetz seine Betrachter verführt, einer, der die Wahlverwandtschaft bekräftigt, die sein Porträt von Robert Walser dokumentiert. Wie dieser ist auch er ein Meister der kleinen Form, ein Minimalist der Größenverhältnisse, in denkbar größtem Kontrast zum Formatwucher einer Kunst, die sich – jedenfalls in dieser Hinsicht – zu Unrecht minimalart nannte. Zum Glück bleibt Raetz hinter dem Einsamkeitsrekord Walsers zurück, dessen winzige Bleistiftaufzeichnungen verlässlich zu entziffern selbst den gewieften Editoren seines Nachlasses größte Schwierigkeiten bereiten. Raetz macht keine Anstrengungen, den Verkleinerungsrekord der Mikrogramme Walsers einzustellen, kommt ihm jedoch oft nahe. Seine Kleinskulpturen und Miniaturen belegen dies ebenso wie der Kult des geringsten Eingriffs, den gerade das Walser-Porträt zelebriert. Vor allem sind hier natürlich seine kleinen Notizbücher anzuführen, die einem hektischen Charakter nicht mal als Adressbüchlein genügen würden, deren Seiten Raetz jedoch immer noch ausreichend Platz bieten, um kleine Zeichnungen, oft auch mehrere, auf einer Seite unterzubringen, von denen viele, für sich genommen, legitimen Anspruch auf das Paradedfeld großer Kartons erheben könnten. Wer diese Bücher durchsieht (einige hat sein Zürcher Galerist Pablo Stähli bibliophil editiert), meint – frei nach Botho Strauß – einem Howard Hughes des Einfallsreichtums zu begegnen, der sein exzessives Kapital in kleinen Münzen vorzählt, die zusammen einen großen Haufen Edelmetall ergeben, aber keine zusammenhängende Währung.

Der Eindruck einer tour de force der Miniaturen, die sich nicht zu einem übergreifenden Werk gruppieren wollen, sondern allenfalls addieren lassen, täuscht jedoch. Wie Robert Walsers Minimalismus durchaus mit Sendungsbewusstsein grundiert war, so ist auch die Vielzahl kleiner Formate im Werk von Raetz kein Anzeichen von Kleinmut oder Zerstretheit. Sein Selbstbewusstsein ähnelt vielmehr dem eines Pfortners, der um die Kostbarkeit der kleinen Schlüssel weiß, die er verwahrt. Es sind die Pforten der Wahrnehmung, denen er mit ausgefallener Wachsamkeit vorsteht. Einem Exemplar dieses Klassikers der Wahrnehmungstheorie, den Aldous Huxley 1954 veröffentlichte, hat Raetz 1971 in Marokko ein Daumenkino eingezeichnet. Es sind Schwingtüren, die sich in diesen Pforten bewegen, und Raetz liefert uns zahlreiche Moment-

aufnahmen dieser Schwingungen, bei denen sich innen und außen überlagern. In Bezug auf Huxleys Buch enthüllt sich dem Kundigen auch, auf welchem Wege Raetz zu seinem Thema gefunden hat.

Am Anfang dieses Werkes standen Zeichnungen von 1965. In ihnen sind die ersten Spuren jener Entstellung des Sichtbaren erkennbar, die seither eine zentrale Strategie ist. Indem Raetz die Tricks und die Kniffe, mit deren Hilfe sich das Auge überlisten lässt, durchprobiert und sichtbar macht, nimmt er dem Betrachter das naive Vertrauen in seine Wahrnehmungsfähigkeit, das er selber auf anderem Wege und mit ungleich höherem Risiko verloren hat. Denn manche, die in den 1960er Jahren durch die Pforten der Wahrnehmung schlüpfen wollten, haben sich in ihnen wie in einer Drehtür verfangen und schließlich nicht mehr innen und außen zu unterscheiden gewusst. Diesem Schwindelgefühl, das aus mancher seiner großformatigen Tuschezeichnungen von 1973 noch heute dröhnt, hat er die Kontinuität seiner kleinformatigen Aufzeichnungen entgegengesetzt. Sie sind zu lesen wie die Reisetagebücher eines Forschers, der sich auf seinen Expeditionen bisweilen so weit vorwagt, dass er nur ein kleines Handgepäck mitführen kann. In einer verwirrenden Region angelangt, die seine Begriffe übersteigt, nimmt er Zuflucht im Notieren, als könne ihn die Beibehaltung seines Alphabets davor bewahren, Opfer der eigenen Faszination zu werden und darüber den Rückweg zu vergessen, den zu suchen dann zu spät wäre, wenn die Schönheit plötzlich in Schrecken umschlüge.

Das Terrain, in dem Raetz seine Streifzüge unternimmt, legt sein Werk direkt vor Augen, denn das Auge ist nicht nur sein vorgeschobener Brückenkopf in der Wirklichkeit, sondern auch das oft gezeichnete und variierte Grundmotiv seines Werks. Vor allem aber sind seine Vexierbilder und Anamorphosen so auf das Auge des Betrachters ausgerichtet, dass dieser manchmal sein blaues Wunder erlebt, wo nachweislich nur ein unbemaltes Stück Zinkblech hängt. Schauplatz, Adressat und Motiv des Werks ist nämlich das Gesichtsfeld, das Raetz zu seinem Spielfeld gemacht hat. Lässt sich die Empfindlichkeit eines Fotofilms genau in Zahlen angeben (nach ASA oder DIN), so fehlt es freilich an entsprechenden Parametern für die Empfindsamkeit der Augen. Die von Raetz jedenfalls scheinen so empfindlich zu sein, dass alles, was durch sie hereinfällt, in der dahinter liegenden dunklen Kammer der Wahrnehmung eine Kettenreaktion von Echos und Interferenzen auszulösen vermag, deren unerhörtem Klang er mit einer selbstentwickelten Notenschrift beizukommen sucht. In seinen fragmentarischen Aufzeichnungen dominiert ein sich selbst genügendes Auge, der narzisstische Partikularismus eines Organs, das sich mit solcher Versunkenheit und meditativer Ruhe auf die Schauseite der Dinge einzulassen scheint, dass er manchmal Gefahr laufen müsste, seinen Tuschestift zu betrachten, statt ihn zu gebrauchen.



Epreuve

M. R. 77

Markus Raetz, *Photographie*, 1977

Das Werk von Raetz nimmt sich aus wie eine Sammlung eigenwilliger Lehrbeispiele für eine Psychologie der Wahrnehmung, die den Vorzug hat, nicht didaktisch und begrifflich, sondern unverkennbar sinnlich zu sein, als ob er sie jemandem vorbuchstabieren wollte, der keine Sprache beherrscht. Obwohl Raetz seinen coups d'oeil die Kontur eines intellektuellen und nicht bloß sinnlichen Abenteurers verleiht, misslingt aber die Übersetzung seiner Ergebnisse in die Sprache. Ihr ist der Weg der Anamorphose für die Darstellung eines Werks versperrt, in dem die Anamorphose ständig präsent ist. So steht, wer über dieses Werk schreibt, vor seinen einzelnen Stücken so ratlos wie der Fotograf, dem es nie gelingt, das breite Spektrum von Täuschungswinkeln einzufangen, in denen sich manche Arbeit dem Betrachter bietet. Die akrobatische Kartographie des Augensinns, die Raetz wie ein heiteres Gefängnistagebuch zusammengetragen hat, entzieht sich dem Begriff. Der Wahrnehmungspsychologe hätte noch am meisten darüber mitzuteilen, aber seine Erkenntnisse müssten sich dürr ausnehmen gegen das, was Markus Raetz ihm augenscheinlich voraus hat.

Es gibt wenige zeitgenössische Künstler, deren Arbeiten denen von Raetz vergleichbar wären. Ein direkter Nachbar war anfangs Tony Cragg. Wie Raetz baute Cragg seine frühen Wandarbeiten als ausbalancierte Panoramen auf, die stets auf der Kippe waren, in ihre Einzelteile aus farbigen Plastikobjekten zu zerfallen, und nur durch ein unbestechliches Gespür für jene Wahrnehmungsschwelle daran gehindert wurden, auf der das Auge zwischen den kleinen Strukturen und Anekdoten des Materials und den sich zusammenschließenden großen Konturen und Figurationen pendeln kann. Während Cragg seine Wandpanoramen stets offen hielt für diesen unentschiedenen Blick des Betrachters, locken Raetzens Eukalyptusblätter über eine Schwelle ohne Rückkehr. Denn wer das sparsame Arrangement der Köpfe zum ersten Mal en passant auf einer Wand sah, fand in dem Moment keinen Weg mehr zurück, wenn er ihre Bedeutung erkannt hat: Die Blätter, die auf den ersten Blick zu sehen waren, ließen sich nicht mehr als Blätter betrachten, ohne sich sogleich, wie in einem starken Magnetfeld, zu Gesichtern und Figuren auszurichten; ihre Illusion ist nicht mehr umkehrbar. So und anders provoziert Raetz die Erotik des Auges, und zwar nicht (nur) die Erotik des begehrlischen Blicks (den er gern verführt), sondern die spezifische Sinnlichkeit des Auges, die Grammatik seiner Gefräßigkeit und Projektionslust. Ohne das begriffliche Inventar, erst recht ohne den theoretischen Ehrgeiz der Wahrnehmungspsychologie präsentiert er seine verblüffenden Paradoxa in einem Wanderzirkus der reifen Illusionen.

Sinneswandel. Das Berner Atelier von Raetz öffnet sich auf drei Arbeitsplätze entlang der Fensterwand sowie eine Werkbank. Im hinteren, fensterlosen Bereich, wo kinetische Werke stehen oder von der Decke hängen, befinden sich zwei Sessel, die aber nur nebenbei der Erholung dienen. Hauptsächlich markieren sie jeweils einen idealen Betrachterstandpunkt, der in diesem Fall ein Sitzpunkt ist, und fungieren als Prüfstand einer Illusionswerkstatt plastischer Anamorphosen. Von ihnen aus, einem wirklichen private view, werden die neuen Mobiles und Bildmaschinen daraufhin kontrolliert, ob sie die beabsichtigte Wirkung auch erzielen. Im Museum müssen sie dann so ausgefeilt sein, dass sie den Betrachter optisch genau dort einfangen, wo er hingehört. Die kinetischen Arbeiten sind ein Teil des Werkes von Raetz, dem er seit den neunziger Jahren vermehrte Aufmerksamkeit gewidmet hat, nachdem schon seine plastischen Anamorphosen den Betrachter auf einen bestimmten Standpunkt gelotet hatten, von dem aus das Materialgewirr sich erst zum Bild ordnete. Aus der statischen Anamorphose hat er ein bewegliches Theater entwickelt, er hat die Raumbildgewinnung motorisiert. Im Betrachter hat Raetz die vierte Dimension des Kunstwerks ausgemacht, und es gibt wohl kein plastisches Oeuvre in der zeitgenössischen Kunst, das seinen Rezipienten in eine so genau lokalisierbare Sichthaft nimmt, wie das von Raetz. Entschädigen die Anamorphosen dafür mit der Lusterfahrung einer plötzlichen Sinnhaftigkeit des Disparaten, so operieren die kinetischen Werke auf Kipp-Punkten der Wahrnehmung, die den Betrachter auf andere Weise fesseln: In der „Kopfmühle“ (1993/ 2003) schält sich zwischen gegenläufigen Karussells flacher Negativformen plötzlich ein rotierender Kopf als positive Form heraus, die eine beinahe plastische Präsenz erreicht, wo nachweislich nur Luft ist. In der „Moulage“ (1995/ 2003) setzen zwei vollplastische Drehformen in ihrer leeren Mitte eine dritte, immaterielle Stele in Bewegung, die einen tanzenden Frauentorso ergibt.

Mit der Kinetik hat sich im Werk von Raetz also kein Sinneswandel vollzogen, denn nach wie vor ist der plötzliche Sinneswandel des Betrachters sein Programm. Gefüttert mit sparsamen und disparaten Informationen, kann der sich plötzlich ein Bild zusammenreimen, das ihm zuvor unterhalb der Grenze der Wahrnehmbarkeit entgangen war; verführt durch verstreute oder entstellte Elemente, die auf der Schwelle zum Bild sind, ergänzt er den Sinn und ist trotz des Zugewinns erleichtert. Als erster Betrachter seiner Experimente untersucht Raetz die Minimalanforderungen für die Verschränkung des optischen Augensinns mit dem kognitiven Bildsinn. Der erkenntnistheoretische Konstruktivismus hält dieses Zusammenspiel aus Blick und Sinnstiftung für eine anthropologische Konstante.

Gleichwohl wäre es spannend zu erfahren, wie exotische Einwohner aus kaum bildgewohnten und bildgesättigten Kulturen (die freilich durch das TV fast weltweit unterminiert sind) auf solche kinetischen Sehangebote reagieren würden. Vermutlich wäre Raetz für sie ein Zauberer, ein Geisterbeschwörer, und das mit Recht. Denn er treibt in der Tat „ernste Spiele“, freilich nicht als Mysterienspiele, es sei denn, man lässt sich von diesen Bildautomaten soweit verführen, das sinnstiftende Sehen selbst als Mysterium zu erfahren.

Ein Zauberer wäre Raetz auch für uns, hätten die „magischen Kanäle“ (McLuhan) nicht längst das Bewusstsein dafür zersetzt, welche Magie in der täglichen Sinneswahrnehmung regiert, wenn aus Schallwellen Worte werden, aus Lichteindrücken Bilder, aus flüchtigen Substanzen Geschmack und Geruch und aus Herumtasten Raum. Raetz legt die Wahrnehmungsschwelle so tief an, dass man davon wieder eine Ahnung erhalten kann. Es geht ihm nicht um Denksportaufgaben, nicht um die populäre optische Täuschung, sondern um ein subtiles Spiel an der Grenze von Illusion und Irritation: Hatte sein Landsmann Lavater im 18. Jahrhundert noch geglaubt, man könne aus der Physiognomie eines Menschen auf dessen Charakter schließen, so bescheidet sich Raetz mit der Frage, wie das Auge aus einer Ansammlung von Punkten, Linien und Flächen überhaupt eine Physiognomie erkennt.

Sein Sinnestheater ist amüsant nur für jene, die sich mit der Pointe zufrieden geben; wer sich länger darauf einlässt, den ergreift ein leichter Schwindel. In diesem Sinne ist auch Raetz ein Schwindler, aber nicht stets ein heiterer. Sein Werk ist vor dem Hintergrund existenzieller Grenzerfahrungen entstanden, wovon nicht nur die frühen Notizbücher und Zeichnungen eindrucksvoll berichten, sondern auch die unheimlichen Landschaften seiner Druckgrafik. Sein gesamtes Werk lässt sich auch als eine Untersuchung der kommunikativen Funktion der Sinne unter dem Vorzeichen des Misslingens betrachten.

Zugleich ist Raetz ein Traditionalist der Moderne, etwa wenn er an Bildfindungen von Salvador Dalí anknüpft, Silhouetten von Man Ray in sein Leerformentheater umsetzt oder sich von Picabias Briefwaagenexperiment für die schöne Sprachspiel-Zeichnung „Nothing is lighter than light“ (1979) inspirieren lässt. Dass Raetz in den sechziger Jahren mit Rasterpunkten zu experimentieren begann, ließ auch an Richard Hamilton und Sigmar Polke denken, an Künstler der Pop Art also, die das normale Druckelement des Zeitungsbildes bis an die Grenze der Bildwahrnehmbarkeit vergrößerten. Aber schon Jahrzehnte vorher hatte Dalí, den man eben zu schnell für erledigt halten kann, dieses Mittel für seine vertrackten Bildebenen entdeckt. Traditionell ist auch das Thema des Bildes im Bild, das zum Lieblingsschauplatz einer selbstverliebten Illusionsmalerei wurde, des *trompe l'oeil*. Es überrascht nicht, dass Raetz dieses Thema

entscheidend revidiert: Auf dem nach innen gewellten Abzug einer Fotografie, den er 1977 in der Papierarbeit „Photographie“ festgehalten hat, ist das Bild im Bild nur zu erahnen und überfordert das Auge des Betrachters mit der Aufgabe, seine Sinnstiftung nunmehr in einer zweiten Ebene zu vollziehen. Raetz kommt dem Betrachter eben nicht entgegen, sondern zieht ihn in sein Spiel, bei dem er ihn manchmal auch völlig ins Leere laufen lässt, etwa wenn er Musikkassetten penibel zeichnet, die man nicht abhören kann.

Natürlich hat dieses Oeuvre neben dem übergreifenden Herstellungs- und Rezeptionsmotiv des elementaren Sinneswandels auch weitere rote Fäden. Als ein solcher fällt im Werk von Raetz gerade die Häufigkeit von Geweben auf. Die eindrucksvollsten Belege sind die frühen Flechtornamente, die in ihrer akribischen Genauigkeit nicht nur eine beinahe bedrückende Meditationsintensität der Herstellung verraten, sondern den Betrachter auch durchaus befremden können. Denn in ihnen kann er sich verlieren wie in einem Labyrinth aus Textilien, in dem ihn ausgerechnet der Ariadnefaden bestrickt. Man könnte in Versuchung kommen, das Gesamtwerk von Raetz als ein Zusammenwirken verschiedener roter Fäden zu einer solch weitmaschigen Textur zu charakterisieren, aber vor dieser Stilisierung bewahrt gerade der resümierende Blick. Denn das eigentlich Verblüffende an Raetz ist bis heute, welchen enormen Spielraum der unterschiedlichen Bildmotive und Sinnesfänger er sich erarbeitet hat. Diese Formulierung ist durchaus nicht paradox, denn in seinem Werk scheint der Widerspruch zwischen Spiel und Arbeit aufgehoben zu sein. Ein Arbeiter ist er ohne Zweifel, voller Passion, aber ohne jedes Pathos. Es überrascht zwar zu hören, dass sein Bruder Mathematiker ist, aber man hätte es sich eigentlich denken können. Denn was sind seine systematischen Buchstabenkombinationen für die anamorphotischen Schriftplastiken anderes als eine aus dem Ruder gelaufene Mathematik, die aus ihrer fatalen Dienstbarkeit endlich zurückgefunden hat in eine ehrbare *ars combinatoria*?

Würde man den motorisierten Bildzauberer Raetz ohne den Vorlauf seines Werkes aus inzwischen vier Jahrzehnten kennen lernen, könnte man ihn für einen souveränen und inspirierten Bastler halten. Aber er ist ein Künstler, der sich durch die verschiedensten Gattungen, Techniken und Medien erprobt hat. Selbst dem Kenner seines Werkes ist nicht stets präsent, wie stark dabei ein handwerkliches Interesse das gesamte Oeuvre grundiert. War man anfangs in Versuchung, den Zeichner Raetz einfach als eine bestechende Naturbegabung zu bewundern, so hat spätestens das Erscheinen des Oeuvre-Katalogs seiner „Druckgrafik 1957 – 1991“ den Blickwinkel verändert: Trotz der Kontinuität vieler Motive kann man jetzt nicht mehr übersehen, wie er sie stets auch in verschiedenen Techniken durchgespielt hat. Die hohe handwerkliche Kompetenz

der Druckgrafik verdankt sich dem einzigen Akademiebesuch, den Raetz in Amsterdam zu Beginn der siebziger Jahre auf sich nahm, um sich dieses anspruchsvolle Spielfeld gezielt zu erobern, vor allem aber der Zusammenarbeit mit dem Zürcher Kupferdrucker Peter Kneubühler.

Heute füllen die Drucke eine ganze Reihe von Grafikschränken, die einen eigenen Speicher für sich beanspruchen. Mit Gelassenheit ignoriert Raetz dort den Aufräumungsdruck und vertieft sich in Zustandsdrucke eines abgründigen Landschaftsstiches, aus dem nie eine Landschaft werden wird, es sei denn, er plante, Piranesi als Landschaftsarchitekt nachzufolgen. Anders als der Erfinder der „Carceri“ ist Raetz freilich kein Apokalyptiker der Klaustrophobie. Haben Piranesis Kerker keinen Ausgang, so haben die manieristischen Landschaften von Raetz erst gar keinen Eingang – auf eigenartige Weise wirken sie wie Räume ohne Raum. Ein Anflug von Horror kann seine Landschaften freilich in dem Moment durchziehen, wenn er sie – wie 1976 im Titel einer Serie von düsteren Tintenzeichnungen – lakonisch „Im Bereich des Möglichen“ ansiedelt. Ist ein Labyrinth für gewöhnlich die Steigerung eines flächigen Musters zum räumlichen, so sind manche Landschaften von Raetz Labyrinth der reinen Oberfläche; mit ihnen hat er das Thema gleichsam in die Optik übersetzt.

Unter dem Dach ruhen diese und andere Druckwerke, fertige und unfertige, im Dunkel zahlreicher Schubladen, gleich in der Nähe eines Tisches mit sorglos ausgelegten Eukalyptusblättern, die im Halbdunkel des Speichers vergilben. Dazwischen steht der bezauberte Besucher und weiß, dieses Werk hat viele rote Fäden, aber keine Textur, dafür hat es zu viele verschiedene Blickwinkel.

Sommer 1959

Hans Haacke

Seit 1955 findet in Kassel, in Abständen von anfangs vier und seither fünf Jahren, die documenta statt – auch heute noch die wichtigste Ausstellung zeitgenössischer Kunst. Lange Zeit hatte sich niemand um ihre herausragende Rolle in der Wirkungsgeschichte der Nachkriegsmoderne gekümmert, als mich im Herbst 1981 die Vorbereitung eines solchen Rückblicks in das Kasseler documenta-Archiv verschlug: Ich plante einen kommentierten Bildband über die ersten sechs documentas, die zwischen 1955 und 1977 stattgefunden hatten. Dort stieß ich auf Hunderte von Fotografien mit Werken und prominenten Besuchern der documentas, von denen viele darauf warteten, identifiziert und datiert zu werden. Das Strandgut von sechs Ausstellungen durch die Hände gehen zu lassen, war eine Zeitreise voller Neuheiten und Überraschungen. Zum ersten Mal in meinem Leben las ich Namen wie Reg Butler, Kenneth Armitage oder Lynn Chadwick und befragte die Lexika nach Afro Basaldella, Ernesto de Fiori oder Giuseppe Capogrossi – klangvolle Namen in ihrer Glanzzeit, die freilich kürzer ausgefallen war, als man es vielleicht hatte erwarten dürfen.

Auffällig war die hervorragende Qualität vieler Installationsaufnahmen der ersten documentas, zumeist von ein und demselben Fotografen gemacht, Günther Becker – vintage prints von hoher technischer Qualität und professioneller Sichtweise. Offenbar hatte Arnold Bode, der Erfinder der documenta, genügend Voraussicht besessen, Becker mit solchen fotografischen Rundgängen zu beauftragen – als erfahrener Messedesigner wird Bode gewusst haben, dass seine kuratorische Leistung nur in Fotografien der Installationen angemessen überleben würde.

Unter den vielen Fotografien, die ich in jenen Wochen durchsah, fand sich eine, die sich von den übrigen gründlich unterschied: Während alle anderen Momentaufnahmen aus der Geschichte der documenta professionell entwickelt worden waren, zeigte dieser Abzug Spuren einer flüchtigen, eher dilettantischen Fixierung. Daher war er so verwischt und kontrastarm, dass es schon aus rein technischen Gründen kaum möglich schien, ihn für die geplante Publikation zu verwenden. Auch musste der Wunsch, einen besseren Abzug beim Fotografen nachzubestellen, aussichtslos bleiben, denn auf der Rückseite waren keinerlei Angaben zu finden, die über den Urheber hätten Aufschluss geben können.



Hans Haacke, *Fotografie von der documenta II*, 1959

Da es sich um eine Aufnahme von der documenta II, also von 1959, handelte, konnte man 22 Jahre später keine allzu großen Hoffnungen hegen, den verschollenen Fotografen noch ausfindig zu machen. Das war bedauerlich, denn mochte auch die chemische Qualität des Abzugs genauso unprofessionell sein wie das Fehlen eines Urhebernachweises (und einer Kontonummer) auf der Rückseite – das Motiv war von herausragender Originalität und zeugte von ungewöhnlichem Scharfblick.

Es zeigte zwei deutsche Verbindungsstudenten in Vollcouleur vor einem Gemälde von Wassily Kandinsky, und in dieser vorgefundenen Konfrontation hatte der Fotograf zwei höchst unterschiedliche deutsche Traditionen pointiert. Denn die Studenten standen für jene Burschenschaften, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts für eine liberale deutsche Nation eingetreten waren. Rund hundert Jahre nach ihrer ersten bedeutenden Demonstration, dem Hambacher Fest von 1832, hatten viele ihrer Mitglieder die liberale Ausgangsposition jedoch schon längst verlassen und als akademische Eliten dem Nationalsozialismus Zugang zu den Universitäten verschafft.

Kandinsky dagegen, der von 1896 bis 1914 und von 1922 bis 1933 in Deutschland gelebt hatte, stand für eine andere Tradition, nämlich für die internationale Freihandelszone der Kunst, die das Deutsche Reich zwischen 1850 and 1933 gewesen war. Durch seine geografische Lage zu einer Vermittlerrolle zwischen Ost und West prädestiniert, zog es seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Künstler und Architekten gerade auch aus mittel- und osteuropäischen Ländern an. Um die Wende zum 20. Jahrhundert war das Deutsche Reich dann ein regelrechtes künstlerisches Einwanderungsland gewesen, und der gebürtige Russe Kandinsky war ein passender Repräsentant der Ambivalenz dieser Zuwanderung: Zweimal hat er Deutschland wieder verlassen müssen – 1914, weil es einen Krieg gegen sein Herkunftsland, 1933, weil es einen Krieg gegen die „Entartete Kunst“ erklärt hatte.

1959, auf der documenta II, bildete die triumphale Rückkehr der Gemälde Kandinskys und der selbstbewusste Aufputz einer diskreditierten akademischen Elite daher eine kontrastreiche Miniatur jener Widersprüche, die dieses Vaterland so schwierig machen. Der Fotograf, dem diese Konstellation aufgefallen war, musste die documenta mit anderen Augen gesehen und die seltene Begabung zum Zeitgenossen besessen haben, der nicht unbesehen an die Mythen seiner Zeit glaubt und statt dessen genauer hinschaut. Es blieb mir also letztlich nichts anderes übrig, als den fleckigen und verwaschenen Abzug in meine Publikation aufzunehmen, die als Band 49 der Zeitschrift „Kunstforum“ erschien, die ich damals redigierte. In dem Kommentar, den ich diesem Bild widmete, findet sich der Satz: „Die Fotografie ist die berufene Kunst, um die

geschichtsnotorische Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen darzustellen, und ein einschlägiges Meisterstückchen ist diesem unbekanntem Fotografen auf der documenta II gelungen“.

Zufällig war Hans Haacke der erste, dem ich im Frühjahr 1982 ein Exemplar der druckfrischen Publikation gab, als er mich in meinem Kölner Redaktionsbüro besuchte. Er hielt sich gerade in Deutschland auf, um seinen Beitrag zur documenta 7 vorzubereiten, die im Juni des gleichen Jahres eröffnet werden sollte. Wenige Tage nach unserem Treffen rief er an und stellte sich als der „unbekannte Fotograf“ von 1959 vor. So ist selbst jemand, der ihn länger kennt, bei ihm vor Überraschungen nie sicher.

Haacke hatte sich 1959, als Student der Kasseler Werkakademie, in den Semesterferien bei der documenta II als Hilfskraft verdingt und in dieser Zeit Gebrauch von seiner neuen Kamera gemacht. Eine solche Übung gehörte keineswegs zu seiner künstlerischen Ausbildung, denn er studierte Malerei bei einem berühmten Vertreter der Abstraktion, Fritz Winter. In der Kasseler Werkakademie, die ihr Nachkriegs-Quartier in einer ehemaligen Kaserne besaß, symbolisierte die winzige und notdürftige Dunkelkammer auch den geringen Stellenwert, der dem Fotografieren damals an deutschen Kunsthochschulen generell beigemessen wurde. Das mochte den Mangel an technischer Perfektion des Fotoabzuges erklären, aber nicht die politische Sehschärfe seines Urhebers.

Weitere Fotografien, die Haacke 1959 gemacht hatte und mir nun zuschickte, belegten, dass seine Aufnahme kein Zufallstreffer gewesen war. Das historische Spannungsverhältnis, das er zwischen dem Kandinsky-Gemälde und den Corpsstudenten erkannt hatte, war nur ein Sonderfall der Diskrepanzen, die er mit seiner Kamera festgehalten hatte – Diskrepanzen zwischen den Gemälden und ihrem Publikum, zwischen der Kunst und ihrem Betrieb, zwischen Autonomie und Vergesellschaftung. Die Suche nach Bruchstellen zwischen dem Pathos der modernen Kunst und dem Alltag ihrer Rezeption schloss auch komische Situationen ein: Ein kleiner Junge, der ein Micky-Maus-Heft mit dem Rücken zu einem anderen Kandinsky-Gemälde durchblättert, illustriert als Endverbraucher der Kulturindustrie die Zukunft der Kunstwahrnehmung und wirkt wie ein Vorgriff auf den ästhetischen Vandalismus der Pop Art; eine ratlose Familie, die auf komödienreife Weise den Ausstellungskatalog konsultiert, verkörpert die moderne Unbehaustheit des Betrachters; eine junge Frau steht mit ihrem Kinderwagen inmitten der Gemälde Kandinskys, als wären beide, Mutter und Kind, in einen Irrgarten geraten.

Solche flüchtigen Begegnungen mit ewigen Werten pointierte Haacke freilich nicht durchweg auf Kosten der Besucher, deren Alltagshabit sich gegen die formale Strenge der Kunst durchaus behauptet. Hier wurde nicht – ein

notorisch deutsches Thema – die Unwürdigkeit des Massenmenschen vor den einsamen Triumpfen der Kunst bekrittelt. In der Attitüde unbeholfener Bewunderung fand Haacke vielmehr ein Gegenstück zu seiner Erfahrung eines aufkeimenden Zweifels, der sich gegen die Werke zu richten begann: In seinen Fotografien wirken sie wie Versteinerungen einer künstlerischen Atelierdynamik, die aus großer historischer und ästhetischer Distanz in die flüchtige Wirklichkeit einer Ausstellungssituation importiert wurden, auf deren soziale und politische Konstellationen sie weder eingehen konnten noch wollten.

Dabei kamen sie durchaus eindrucksvoll daher, denn eine sorgfältige Ausstellungsinszenierung präsentierte sie in respektheischenden Raumfolgen und auratischer Vereinzelnung. Darauf verstand sich Arnold Bode, der spiritus rector der Veranstaltung, so sehr, dass seine Inszenierungen der ersten documentas noch heute als Meilensteine eines modernen Ausstellungsdesigns gelten. Als Hilfsarbeiter der documenta II hatte Haacke freilich aus nächster Nähe miterleben können, welche Arbeitsgänge notwendig waren, bevor die Kunst jene Aura ausstrahlte, die Bewunderung provoziert, und welche unästhetischen Konflikte hinter den Kulissen über die Rangordnung des Ausstellungsparcours ausgefochten wurden. Im Durcheinander des Aufbaus notierte er gestapelte Gemälde und verloren herumstehende Skulpturen, und seine Momentaufnahmen belegen, wie abhängig selbst Meisterwerke von ihrer Inszenierung sind.

Zudem erschloss sich ihm auf der documenta II der Kunstbetrieb als widersprüchliche Arbeitswelt gänzlich unheroischer Berufe: Er entdeckte die Verwunderung, die einen Transportarbeiter befallen kann, wenn er beim Auspacken des Speditionsgutes auf ein Kunstwerk stößt, dessen hohen Versicherungswert zu beachten ihm eingeschärft worden war, ohne dass er in diesem Werk einen Wert wiederfinden könnte, der ihn den Aufwand des Transportes und seiner eigenen Arbeit verstehen ließe. Auch musste die Idee einer Autonomie der Kunst in der Erfahrung einer Arbeitswelt fragwürdig werden, die Haacke mit den Putzfrauen teilte.

So war er vielleicht auch schon gegen das politische Pathos immunisiert, mit dem man seinerzeit in Westdeutschland die moderne Kunst auszustatten begann, gerade auf der documenta. Kassel befand sich dafür in einer emblematischen Lage: Einst einträglich im Zentrum des Deutschen und damit auch des „Dritten“ Reiches gelegen, war die schöne Stadt im Zweiten Weltkrieg als Standort der Rüstungsindustrie völlig zerstört worden und unversehens in eine fatale Grenzlage geraten – wie kaum eine andere Großstadt Westdeutschlands lag sie in Sichtweite der Grenze zur „sowjetisch besetzten Zone“.

Sollte die documenta die marginale Lage Kassels am „Eisernen Vorhang“ kompensieren und Ausstellungstouristen anlocken, so musste sie auch als

geistiger Aufmarschplatz des „Kalten Krieges“ erhalten. Dabei wurde die Freiheit der Kunst als Privileg des „Freien Westens“ gegen die ungebrochen stalinistische und in der Tat verabscheuungswürdige Kunstdiktatur des Sowjetkommunismus ins Feld geführt. So war es keine schlechte Pointe, dass die Kamera, mit der Haacke diese subtile Propagandaveranstaltung des Westens ablichtete, ein Produkt aus dem feindlichen Lager, nämlich der damals im Westen offiziell noch als „Ostzone“ oder mit Gänsefüßchen apostrophierten DDR gewesen ist. Für die Wahl dieser Kamera waren freilich keine ideologischen Präferenzen ausschlaggebend gewesen, sondern nur, dass sie damals die billigste Import-Spiegelreflexkamera auf dem westdeutschen Markt war. Doch kann man sie, dank ihres trockenen Markennamens „Exakta“, auch als ein Emblem für Haackes spätere künstlerische Strategien ansehen, die sich bis heute durch die Gründlichkeit der Recherche und penible ästhetische Überlegungen auszeichnet.

Der Blick hinter die Kulissen einer ambitionierten Kunstausstellung musste jedenfalls einen Studenten ernüchtern, dem die Nachkriegsabstraktion zwar die radikalste Form ästhetischer Zeitgenossenschaft vermittelt hatte, aber zugleich ein immer noch zutiefst romantisches Verständnis von Beruf und Rolle des Künstlers. Wer einmal die Rückseite einer Kunstausstellung gesehen hat, ihr making of, verliert nicht unbedingt den Glauben an die Kunst, betrachtet sie aber von da an mit anderen Augen. Daher ist es verständlich, dass Haacke nun auch die Kunstwahrnehmung der Besucher auf der Vorderseite der Schau mit Verwunderung betrachtete: Der Kontrast zwischen der forcierten Modernität der Werke und der Gediegenheit ihrer Betrachter spielte ihm die Pointen zu, gab aber auch Anlass, das eigene Verhältnis zur Kunst zu überprüfen – darin meint man das psychologische Motiv der Serie zu erkennen.

Es war jedenfalls der Alltag der Kunstwahrnehmung, dessen Zeuge Haacke 1959 monatelang war und dessen soziologischen Aspekte und Widersprüche ihn hier zum ersten Mal erkennbar zu beschäftigen begannen – jene Rahmenbedingungen der Kunstwahrnehmung, ihre Künstlichkeit, die ihn schon damals interessierten und die er nie mehr aus den Augen verlieren sollte: „Framing and Being Framed“ taufte er 1975 eine seiner späteren Veröffentlichungen, in der ihn die beiden gestandenen Kunstsoziologen Howard Becker und John Walton als Kollegen respektierten.

Man kann daher den Eindruck haben, dass der 23 Jahre junge Nachwuchsmaler in diesen Fotografien, wie in einer Vision, einer Thematik begegnete, die später werkbestimmend werden sollte. Mag Haacke auch im Rückblick einwenden, damals, 1959, noch eher naiv gewesen zu sein, so erkennt man in den Fotografien des Studenten doch schon eine Blaupause seines Werkes.



Hans Haacke, *Fotografie von der documenta II*, 1959

Skepsis und Kritik, zwei späterhin bestimmende Charakteristika seines Oeuvres, sind diesen Fotografien schon ablesbar, weiterhin ein spielerischer Ernst der Reflexion und ein unübersehbares Vergnügen an der Entlarvung fragwürdiger Ansprüche. In ihren Kontrastierungen von Besucherwirklichkeit und Ausstellungskunst beweisen sie einen anekdotischen, karikaturenhaften Humor, zugleich sind sie aber schon einer kunstsoziologischen Empirie verpflichtet, die sich visuell artikuliert, wie es dann für das spätere Werk Haackes typisch werden sollte.

Haacke hat die bestechende Serie dieser Fotografien lange Zeit nicht zu seinem Oeuvre gerechnet; selbst Kennern war sie bis weit in die achtziger Jahre hinein unbekannt. Erstmals wurde die Serie rund dreißig Jahre nach ihrer Entstehung bei der Westberliner Ausstellung „Stationen der Moderne“ (1988) gezeigt, hier allerdings – zur Erinnerung an die documenta II – mit einem eher dokumentarischen Unterton. Sie ist aber ein Schlüsselwerk im Oeuvre von Haacke: Wie Tagebuchaufzeichnungen geben die Fotografien einen hervorragenden Einblick in eine Situation des Umbruchs, in der Haacke sich gegen Studienende befand. Zugleich bieten sie einen aufschlussreichen Ausblick auf seine weitere Entwicklung – deutlicher, als es ihrem Urheber damals selber klar gewesen sein mag. Die Fotoserie markiert den ersten dramatischen Wendepunkt in einem Werk, das noch weitere dramatische Wendepunkte erfahren sollte.

Es liegt eine gewisse Poesie in dieser Vorwegnahme, als sei er sich damals selber begegnet, ohne sich bereits zu erkennen. In jedem Fall war sein Dienst als Hilfskraft der documenta II für Haacke ein Glücksfall: Hier fand seine erwachende Skepsis gegenüber der Kunst nicht nur die Nahrung befremdlicher Einblicke hinter die Kulissen des Kunstbetriebs, sondern in der Fotografie auch ein Medium, um diese Diskrepanz darzustellen. So blieb es ihm erspart, den lähmenden Zweifel gegen sich selbst richten zu müssen; statt dessen lernte er, ihn zum roten Faden seiner künstlerischen Arbeit zu machen.

Ein Jahr nach der documenta II hat Haacke nicht nur Kassel, sondern auch die dort erlernte abstrakte Malerei jedenfalls verlassen. Sein Weg führte ihn zunächst ins Rheinland, in das Umfeld der Künstlergruppe „Zero“, die in der Akademiestadt Düsseldorf nach neuen künstlerischen Strategien und Vermittlungsformen der Kunst suchte. Der Verzicht auf den Subjektivismus und Dezisionismus der gestischen Abstraktion machte „Zero“ für jüngere Künstler attraktiv. Die Nüchternheit der Materialexperimente fand auch in Haacke einen aufnahmebereiten Sympathisanten, den nicht zuletzt die Verheißung lockte, diese neue Kunst könne wieder eine glaubwürdige Funktion in der Gesellschaft einnehmen, die über eine bloße Ausstellungskunst hinausreichen würde. Seinen Fotografien war allerdings schon abzulesen gewesen, dass er sich von

Versprechungen nicht lange etwas vormachen lassen würde. Als 1964 auf der documenta III den „Zero“-Künstlern eine viel beachtete Abteilung auf dem Dachboden des Museums Fridericianum eingerichtet wurde, hatte Haacke schon zwei Jahre in den USA verbracht und zog ein Jahr später, nach einer Zwischenphase in Köln, endgültig nach New York.

Erst 1972 sollte Kassel und die documenta für ihn wieder Bedeutung gewinnen: Harald Szeemann, in dessen bahnbrechender Ausstellung „When attitudes become form“ Haacke 1969 vertreten gewesen war, ließ ihn auch an seiner legendären documenta 5 teilnehmen – diesmal freilich nicht als Hilfsarbeiter, sondern als den inzwischen international renommierten Exponenten einer kritischen Konzeptkunst. Haackes Beitrag zur documenta 5, die „Besucherbefragung (Visitors' Profile)“, war „ein Fragebogen mit 10 demographischen und 10 Meinungsfragen zu aktuellen soziopolitischen Problemen“, der ausgefüllt in eine Urne geworfen werden konnte und mithilfe elektronischer Datenverarbeitung ausgewertet wurde; die Zwischenergebnisse wurden in der Ausstellung laufend auf den neuesten Stand gebracht. Man kann darin noch ein spätes Echo der Verwunderung erkennen, mit der er dreizehn Jahre zuvor die Diskrepanz zwischen der ästhetisch aufgedonnerten Bedeutung der Kunstwerke und den mit Alltagsproblemen und Alltagsemblemen behafteten Besuchern beobachtet hatte.

Aber die Verunsicherung ging tiefer, denn zwischenzeitlich war Haacke vom amüsierten Beobachter zum Opfer des Kunstbetriebs und seiner manchmal durchaus harten Gesetze mutiert. Ein Jahr vor der documenta 5 hatte der damalige Direktor des Guggenheim Museums, Thomas M. Messer, eine Einzelausstellung Haackes sechs Wochen vor ihrer Eröffnung abgesagt und ihn, wie übrigens auch den zuständigen Kurator Edward F. Fry, damit in eine ziemlich bedrohliche Situation gebracht: Fry verlor darüber seine Position, um nie wieder an einem Museum angestellt zu werden, und Haacke war im amerikanischen Ausstellungsbetrieb für lange Jahre persona non grata. Als einer der ersten Künstler, die Kunst als Kommunikation begriffen hatten, wurde Haacke aus dem System exkommuniziert – der Freie Westen, den man in Kassel mittels Kunst exponiert hatte, war offenbar doch nicht so frei.

Man ermisst diesen Absturz nur, wenn man sich klar macht, dass für einen erst 35jährigen, deutschstämmigen Künstler eine Einzelausstellung im Guggenheim Museum eine unerhört frühe Kanonisierung bedeutet hätte – wie viele Künstler, die schon länger in der Öffentlichkeit bekannt waren, mussten auf diese Weihe noch lange warten, als sie Haacke storniert wurde! Trotz dieser Konkurrenz gab es zahlreiche Bekenntnisse der künstlerischen Solidarität mit Haacke, nämlich einen Boykottaufruf gegen das Guggenheim Museum, dem

sich auch Künstler anschlossen, die Haacke dann als Teilnehmer der documenta 5 in Kassel wiedertraf: Robert Barry, Mel Bochner, Daniel Buren, Dan Graham, Douglas Huebler, Neil Jenney, Sol LeWitt, Brice Marden, Claes Oldenburg, Robert Smithson und Keith Sonnier. Andere Unterzeichner, die (in vielen Fällen im Rückblick erstaunlich) bei der documenta 5 nicht eingeladen waren, lassen das Gewicht der Empörung erkennen, die sich gegen das Guggenheim Museum richtete: Carl Andre, Arakawa, Arman, Alice Aycock, John Baldessari, Lynda Benglis, Louise Bourgeois, Scott Burton, Judy Chicago, Öyvind Fahlström, Phil Glass, Leon Golub, Al Held, Donald Judd, Alison Knowles, Gordon Matta-Clark, Charlotte Moorman, Robert Morris, Forrest Myers, Bridgit Polk, Robert Rauschenberg, Nancy Spero, Frank Stella und Bernar Venet. 1972 machte Marcel Broodthaers seinem Düsseldorfer Gegenspieler Joseph Beuys sogar einen Vorwurf daraus, die Einladung zu einer Gruppenausstellung im Guggenheim Museum angenommen zu haben, statt sich mit Haacke solidarisch zu erklären.

Der war nun freilich ein Held des westlichen linken Gegenmilieus geworden, das sich in den 1960er Jahren im Protest gegen den Vietnamkrieg, gegen die Verkrustungen einer autoritären Gesellschaft und die Widersprüche des Kapitalismus entwickelt hatte. Das konnte ihm auf dem Kunstmarkt freilich nur wenig einbringen, aber unter den aufgeschlosseneren Repräsentanten des Kunstbetriebs und für manchen jungen Künstler wurde Haacke nun selber zu einer Autorität, was er mit der ihm eigenen Souveränität und Nüchternheit quittierte. Hätte man freilich dem 23 Jahre jungen Malerestudenten 1959 vorhergesagt, dass er nur dreizehn Jahre später als Konzeptkünstler an der documenta 5 teilnehmen würde, aber auch noch 1982 an der siebten; 1987 an der achten; 1997, als Klassiker, an der zehnten, sowie 2017 an der vierzehnten, und dass seine Fotografien von 1959 eines Tages in einem Museum hängen würden – er hätte darüber sicherlich glatt vergessen, den Propheten zu fotografieren.

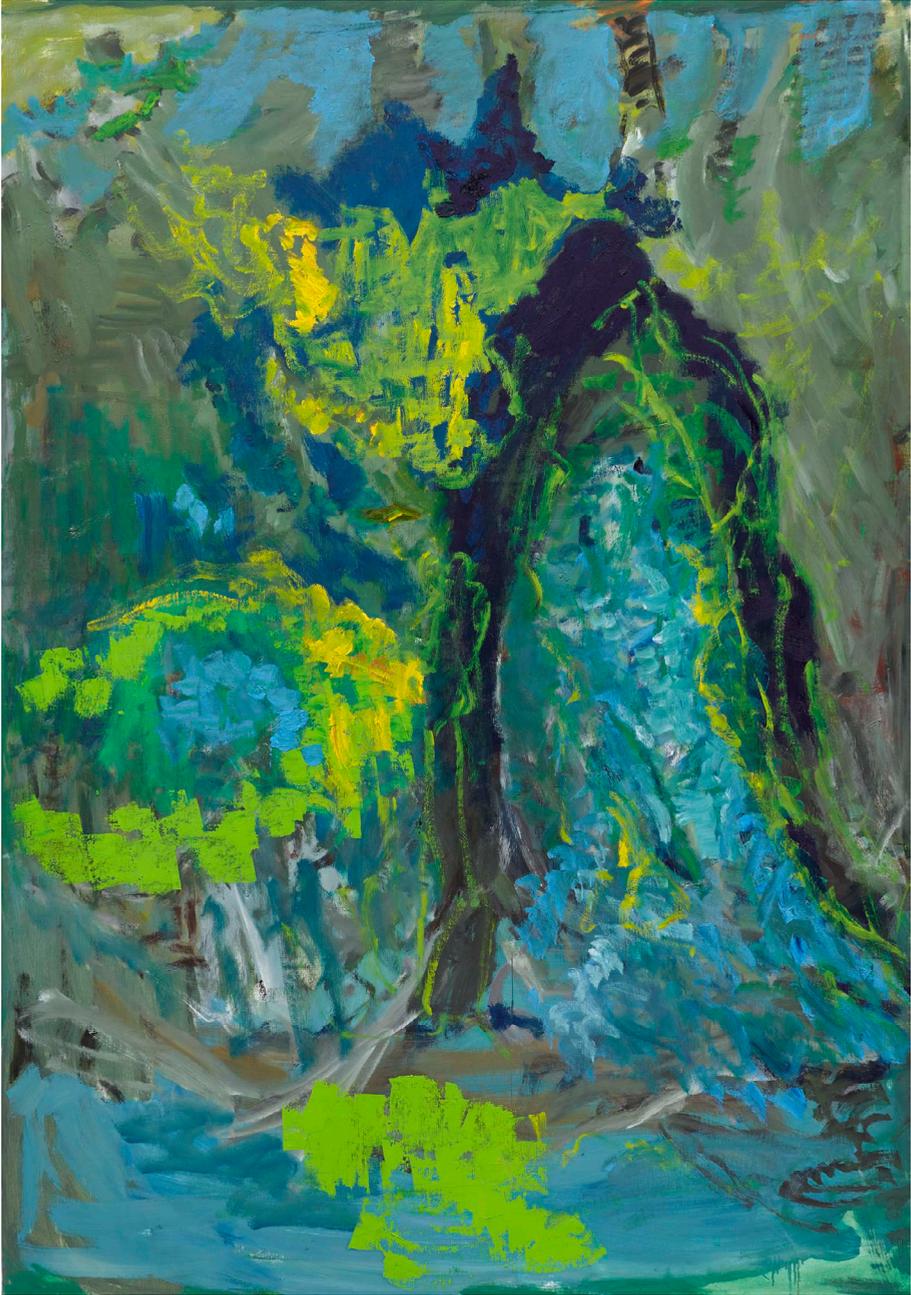
Zeremonien des Unterschieds

Per Kirkeby

Über Per Kirkeby zu schreiben ist keine einfache Aufgabe, ist er doch selber ein bemerkenswerter Schriftsteller. Er hat nicht nur Romane und Gedichte veröffentlicht, sondern auch Essays über Kunst, nicht zuletzt über andere Künstler. Zudem haben andere Kunstschriftsteller über ihn geschrieben, darunter einige der besten, wie etwa Johannes Gachnang. Auch seine Bilder zu erklären ist eine Herausforderung, hat der Künstler doch selber schon *Billedforklaringer* publiziert, *Bilderklärungen* von Comics und anderen öffentlichen Bildern. Und wenn es um seine eigenen Gemälde geht, zeigt er sich in Interviews und Stellungnahmen ebenfalls sehr artikuliert. Sogar eine Ausstellung mit seinen Werken einzurichten, könnte eine größere Herausforderung sein als sonst schon, denn der Künstler hat auch eine Vergangenheit als Kurator: In den 1970er Jahren hat er Museumsausstellungen mit persönlich gesammelten Objekten arrangiert, in denen er das kulturelle Verhältnis zwischen den Dingen und dem standardisierten modernen Ausstellungsraum auslotete. Einfacher sollte es dagegen sein, das nötige Geld vorausgesetzt, seine Gemälde zu sammeln. Aber vielleicht war es am einfachsten, ihn auf einer seiner frühen Reisen zu begleiten, als er noch überhaupt nicht sicher war, eines Tages ein Künstler zu sein, sondern Geologie studierte und Grönland bereiste sowie die Arktis.

Das alles macht deutlich, dass Kirkeby, anders als Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*, ein Mann von viel mehr Eigenschaften ist, als man es selbst von einem Künstler erwarten würde. Vielleicht tanzt und singt er sogar, wenn er sich unbeobachtet fühlt; seine ehemaligen Studenten an den Kunstakademien in Karlsruhe und Frankfurt am Main mögen darüber Bescheid wissen.

Für jüngere Bewunderer seiner Gemälde hob sich der 1938 geborene Kirkeby von seiner Generation auch durch seinen ungewöhnlichen *künstlerischen* Werdegang ab: Filme und Performances in den 1960er Jahren, darunter einige Auftritte mit Joseph Beuys und Nam June Paik, ließen nicht die internationale Karriere vorhersehen, in welcher dann der Maler und Bildhauer im Vordergrund stehen würde. Auch als Kirkeby mit Alltagsdingen die kulturelle Logik des Museums in Frage stellte, nahm er sich eher wie ein Pionier der ethnologischen Tendenzen in der Kunst der 1970er Jahre aus, denn als künftiger Galeriekollege von Malern wie Georg Baselitz oder Markus Lüpertz.



Per Kirkeby *Obne Titel*, 2013

Selbst wenn Kirkeby eine ethnologische Perspektive in seiner Arbeit abstritt, sogar für die Zeit zwischen 1967 und 1970, als er Zelte und ephemere Behausungen aus verschiedenen Kulturen ausstellte, ist es offensichtlich, dass ihm seine Reisen, seine Forschungen und seine Sammlungen auch die *inspirierte Fremdheit* des Anthropologen eingehandelt haben.

Und damit haben wir schließlich doch eine Lösung für das eingangs geschilderte Dilemma des Autors gefunden, der einen neuen Beitrag zu Kirkebys Geschichte schreiben will: Stellen wir uns einfach Reisende aus umgekehrter Richtung vor, die aus einer anderen Kultur kommend in Kirkebys Atelier in Kopenhagen eintreffen, etwa aus der Maya-Kultur, mit der Kirkeby sich beschäftigt hat, oder Schamanen aus einem noch unerforschten Grönland: Was würden sie von seinen Werken halten? Zunächst einmal wären sie erstaunt, Bilder ohne Abbilder zu sehen, Leinwände ohne Figuren, Farben ohne Erzählung. Als Ergebnis des ganzen Aufwandes von Farbe und Leinwand keine Geschichte zu erkennen, könnte sie sogar erschrecken. Denn auch wenn wir wissen, dass die Figuren der Maya abstrakte Bedeutungen hatten und die geschnitzten Tiere der Inuit nicht nur zoologisch zu verstehen sind, ist die *abstrakte Malerei* eine genuine Erzählung der transatlantischen Moderne des Nordens. Manchmal mag sie Ornamenten und Mustern aus Kulturen ähneln, die ihr als exotisch gelten, aber die Bedeutungen und Kontexte sind verschieden – sie ist eine Erzählung eigener Geltung, und sie kann hermetisch wirken, jedenfalls ist sie keine Weltsprache. Als Werner Haftmann 1959, anlässlich der documenta II, seine attraktive Formel von der „Abstraktion als Weltsprache“ prägte, war diese unbewusst ebenso eurozentrisch, wie es 1954 schon André Malrauxs *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* gewesen war. Aber wäre es für die Kunst überhaupt wünschenswert, zur Weltsprache zu werden? Würde das nicht genau die Unterschiede tilgen, nach denen die Moderne so süchtig ist?

Wenn unsere Ateliergäste Kirkeby nun beim Malen zuschauen, könnten sie darin aber auch etwas kulturell und persönlich Vertrautes wiedererkennen: ein Ritual. Jedes Mal mit einer leeren Leinwand beginnend, vollzieht es sich im beständigen Zufügen von Ölfarben und ergibt so eine Zeremonie, die genauso von Zeit, Material und Raum strukturiert wird, wie jedes andere Ritual auch – nur die Einsamkeit der Durchführung wird unsere Zeitreisende verstören. Weiterhin müssten sie sich darüber wundern, warum das Ritual jedes Mal zu anderen Ergebnissen führt. Eine Zeremonie ist eine Wiederholung von Ausstattung und Bekleidung, von Rollen und Handlungen innerhalb von bestimmten Grenzen in Zeit und Raum, einem Regelwerk von Akteuren und Zuschauern folgend; vor allem kann man von ihr erwarten, dass sie bei jeder Wiederholung die gleichen Ergebnisse zeitigt.



Per Kirkeby, *Göteborg, Hafnen*, 1992

Daher wäre es schwierig, unseren Besuchern zu erklären, warum Kirkeby in seinem Ritual des Malens genau das vermeiden will – die Wiederholung der gleichen Ergebnisse. Wie sollen sie verstehen, dass seine Exerzitien der Unterscheidung einem paradoxen Gesetz folgen, das keine Regel kennt? Um das modernistische Pathos der Abstraktion zu verstehen, muss man in einer Welt voller *easy listening* Bilder leben, um es einmal so auszudrücken. Und um die Unterschiede zwischen abstrakten Gemälden zu erkennen, muss man lesekundig im Wortlosen sein. Und um in Kirkebys Gemälden die Figuren zu erblicken, muss man sie durchschauen. Denn obwohl Kirkeby versichert, jedes Gemälde mit einer Art Figuration zu beginnen, kann man diese Ausgangsebene selten sehen, weil sie während der Zeremonie immer wieder übermalt wird und dann hinter den Oberflächen lauert.

Manchmal überleben Anspielungen oder Konturen das Ritual oder werden sogar später hinzugefügt – organische Umriss- oder Formationen, die geografisch sein mögen oder auch nur grafisch. Klare figürliche Umriss- wie sie etwa in den 1970er Jahren seine Kreidezeichnungen auf Masonit kennzeichneten, sind in Kirkebys Oeuvre eher selten. Normalerweise arbeitet er in seiner besonderen Balance aus figürlicher und abstrakter Malerei, wie sie auch für andere Künstler seiner Generation zur Herausforderung wurde, für Georg Baselitz etwa, oder für Markus Lüpertz, und wie sie den 1902 geborenen Ernst Wilhelm Nay zum Vorbild aus der vorhergehenden Generation werden ließ. Zwischen Abbild und Abstraktion zu balancieren ist eine Herausforderung, weil sie sich immer in die Quere kommen – und kommen müssen, um die Spannung zu halten und zu erhöhen. Dabei ist es schwieriger, Unterschiede zwischen abstrakten Gemälden herzustellen als zwischen figürlichen, denen die Bilderzählung den Unterschied liefert. In der abstrakten Malerei macht dagegen der Stil den Unterschied. Auf diesem Schauplatz Erfolg zu haben, wie es Kirkeby gelungen ist, bringt eine Handschrift jenseits der Graphologie hervor, eine Signatur ohne Schablone und einen abstrakten Maler von besonderer Art.

Aber während wir noch grübeln, haben unsere Besucher bereits das Werkverzeichnis mit Kirkebys rätselhaften Architekturen entdeckt und wundern sich beim Umblättern der Bildseiten. Was mögen die Monumente und Gebäude ihnen bedeuten – diese mäandernden Säle ohne Decken, die gekreuzten Bögen und schmalen Wandelgänge, die offenen Konstruktionen und geschlossenen Bauten, die einschüchternden Türme und einladenden Hallen? Kommen sie ihnen vor wie die Heiligtümer unbekannter Religionen? Sehen nicht einige sogar für uns aus wie Schreine eines lange vergessenen Kultes, andere wie Kirchen ohne Pfarre oder wie Schauplätze unklarer Versammlungen? Sind sie für die Phönixsekte gebaut worden, über die Jorge Luis Borges berichtet hat? Können

wir unsere imaginären Besucher in einem dieser ordentlichen Häuser ohne Eingang und Ausgang, attraktiv und abstoßend zugleich, nun zurücklassen? Als Phantome könnten sie durch den schmalsten Ritz ein und ausgehen, wie die reisenden Seelen, für welche die Ägypter einst schmale Fugen in ihren Mastabas und Pyramiden offen ließen. Vielleicht hat Kirkeby auch dafür gesorgt. Wir lassen jedenfalls unsere Besucher jetzt hier zurück und hoffen, sie kommen irgendwann wieder, welche Verkleidung ihnen dann auch immer passend erscheinen mag.

Wasser in Wasser *Karin Kneffel*

Was erwartet man von dem Grab eines Dichters, der den Satz geschrieben hat „A thing of beauty is a joy for ever“? Ich hatte keine besonderen Erwartungen, als ich vor Jahren das Grab von John Keats auf dem römischen *cimitero acattolico* aufsuchte, dem „Friedhof der Unkatholischen“. Jedenfalls erwartete ich nicht, wie Tom Ripley, der amoralische Held einiger Kriminalromane von Patricia Highsmith, dort in Tränen auszubrechen über den Satz „Here lies One/ Whose Name was writ in Water“, der statt des Namens auf dem Grabstein steht. Keinesfalls hatte ich jedoch erwartet, was mich dann empfing: Leicht eingesunken und in der Einfassung derangiert, war das Grab, wie auf einer Baustelle, provisorisch mit hüfthohen rostigen Metallspießen abgesteckt, und Flatterband umwehte das traurige Geviert, in dem auch sein Freund, der Maler John Severn beigesetzt worden ist. Der erste Impuls war, die Schande zu fotografieren, aber auf diese Weise wäre sie nur vervielfältigt worden. Und so dachte ich auf dem Rückweg darüber nach, was in Stein gemeißelt steht, in Büchern gedruckt wird und in Wasser geschrieben ist.

Keats wollte, was seine Freunde respektierten, seinen Namen nicht auf dem Grabstein stehen haben, sondern eben nur diesen einen Satz „Here lies One/ Whose Name was writ in Water“, den seine Freunde jedoch ergänzten und dabei so interpretierten, als sollte darin all der Kummer eines jung verstorbenen Lyrikers über die üble Kritik zum Ausdruck kommen, die er in England und Schottland erfahren hatte. Das war vielleicht keine gute Idee, denn so vergiftet die Erinnerung an diese Kritiker das Andenken des namenlosen Dichters noch auf seinem Grabstein. Wie aber könnte der Satz gemeint gewesen sein? Ist die mit Ruß geschwärzte Tinte gemeint, in der Keats seine Gedichte schrieb? Das wäre eher handwerklich gedacht, also die gattungsspezifische Pointe eines Schriftstellers. Hier würde sie aber nicht zutreffen, denn der junge Keats hatte sich bereits einen Namen gemacht, der auch in Büchern stand und also in Druckerfarbe, die man mit Wasser nicht unbedingt in eine poetische Verbindung bringen würde.



Karin Kneffel, *Ohne Titel*, 2014

Oder war ein Meer des Vergessens gemeint, in dem Wasser sich auflöst wie ein Menschenleben in der Geschichte der Gattung? Das wäre nahe an der schwierigen Formel, unter die Manès Sperber seine bewegende Romantrilogie gestellt hat, „Wie eine Träne im Ozean“, deren Potential für kitschige Liebeserklärungen das Internet längst entdeckt und normiert hat. Der Satz von Keats ist eindrucksvoll, weil er eine auf Dauer abzielende Geste, die des Schreibens, in Kontrast setzt zu dem in dieser Hinsicht erinnerungslosesten Medium überhaupt, der Oberfläche des Wassers, die sich gleich wieder schließt, was auch immer sie berührt haben mag. Wer aber Bücher hinterlässt, verschwindet nicht ganz so rasch aus der Erinnerung der Nachwelt, bleibt vielmehr manchmal, wie Keats, sogar über zwei Jahrhunderte hinweg namhaft. Letztlich hat er mit diesem Satz also vielleicht nur von seinem guten Recht als moderner Künstler Gebrauch gemacht und ein Rätsel hinterlassen. Was der Satz, für sich genommen, bedeutet, das bleibt jedenfalls offen genug, um nicht nur einen Tom Ripley zu verstören.

Keats hätte natürlich angesichts der Aquarelle seines Freundes John Severn auffallen können, dass beide auf verschiedene Weise mit Wasser Dauerhaftes herstellten. Was ihm selber der Ruß im Wasser der Tinte, war für Severn das Pigment, das mit Wasser aus den Farbtiegeln gelöst wird, um für kurze Zeit darin zu schweben, bis es sich ebenfalls auf dem getrockneten Grund des Papiers festsetzt. Man könnte jedenfalls behaupten, dass bildende Kunst und Schriftstellerei sich nirgends näher sind als gerade im Gebrauch von Wasser, denn es ist eben dessen Flüchtigkeit, die es ermöglicht, momentanen Eingebungen dauerhafte Gestalt zu geben. Wie eine Allegorie dieser Verwandtschaft ruhen Keats und Severn unter dem selben Rechteck aus Stein.

Heute schreibt man aber nur noch selten mit Tinte und Feder. Einen Füllfederhalter zu benutzen, ist geradezu ein koketter Akt geworden, der einer Mitteilung eine besonders persönliche Bedeutung geben soll. Meist liegt das gute und teure Stück aber ungenutzt herum, und die Tinte trocknet ein. Ist es kaum mehr üblich, mit Wasser zu schreiben, so doch immer noch, damit zu malen. Mochte Öl auch die maltechnische Leitgattung der Neuzeit stellen, so ist das Aquarell bis heute die Talentprobe des Farbmalers geblieben, weil es, anders als Öl oder auch Acryl, keine Korrekturen vorsieht.

Karin Kneffel malt seit Jahrzehnten in Öl und in Wasser und dabei oft die selben Motive. Diese demonstrative Gleichbehandlung der Motive in Öl und Aquarell berührt auch ein schriftstellerisches Problem, dass nämlich ein und dieselbe Aussage nie gleich klingt, wenn sie in verschiedenen Sprachen verfasst wird: Man trifft nie den selben Wortgeschmack in den verschiedenen Texturen; jede Sprache kann das selbe nur auf eine andere Weise erzählen.



Karin Kneffel, *Ohne Titel*, 2006

Das klingt banal, veranlasst aber die Verzweiflung manchen Autors, der merkt, wie sich sein Text in der Übersetzung selbständig macht, ohne dass er es ihm untersagen könnte; wie er seinen Ton verliert, nur weil er die Sprache wechselt; wie er an Form verliert, nur weil die Übersetzerin mal wieder zu schlecht bezahlt wurde oder zu wenig Zeit hatte – *a bad translation is a mess forever*. Und damit sind die Probleme der Reproduktion noch gar nicht berührt, denn wie ein Gemälde in einer Fotografie entscheidende Anteile seiner Faktur verliert, so gibt jedes Buch einen poetischen Text ohne die Erregungskurven der Handschrift wieder, als hielte man die schwarz-weiße Fotografie eines Regenbogens in der Hand.

Bedenkt man solche Probleme der Übersetzbarkeit, ist es verblüffend, wie unbekümmert Karin Kneffel sich zwischen den technisch verschiedenen Gattungen bewegt: Kein Aquarell wirkt wie der Entwurf für ein Ölbild, und in manchen Katalogreproduktionen ihrer Bilder wüsste man die Techniken nicht auf Anhieb zu unterscheiden. Dabei stehen die beiden Gattungen bei ihr durchaus in einem konventionellen Verhältnis zueinander: Zwar gibt es Aquarelle, die später nicht in Ölbilder übersetzt werden und damit, um ein überstrapaziertes Lieblingswort des Kunstdiskurses zu benutzen, „autonom“ bleiben. Aber es gibt kein Aquarell, das noch einmal ein Motiv aufgreifen würde, wenn es bereits in einem Ölbild behandelt worden ist. Gleichwohl täte man sich schwer, die Aquarelle nur als Vorstudien zu Ölbildern zu begreifen, denn dafür sind sie zu durchgearbeitet und oft eben auch selbstständig geblieben. Gleichmaßen möchte man Ölbilder, die nach Aquarellen gemacht worden sind, nicht als Ausführungen verstehen, denn dazu sind die handwerklichen Spielregeln zu verschieden.

Jedenfalls verhält es sich hier anders, als bei der Übersetzung eines Textes, nämlich nicht um quälende Nachempfindungen, sondern um zwei verschiedene bildnerische Präsentationen gleicher Motive. Und wenn sie ein Motiv in beiden Techniken festhält, führt Karin Kneffel das Kunststück der Übersetzung ihrer figurativen Parallelwelten aus Öl und Wasser mit einer solchen Leichtigkeit vor, als sei sie gleichsam zweisprachig groß geworden und könnte das Problem der Übersetzung überhaupt nicht verstehen.

In einigen ihrer Bilder erkennt man Glasscheiben, die mit Feuchtigkeit wie mit einem dünnen Wasserfilm beschlagen sind, in dem ein Finger die Spur eines Striches oder den Umriss einer Figur hinterlassen hat, von deren Rändern Tropfen ihre Bahn nach unten ziehen. Oder es schimmert ein Wort auf, als sei es tatsächlich in Wasser geschrieben worden, wenn auch nicht in das fließende, das man mit dem Satz von Keats assoziiert. Dessen rhetorischer Trick wird sogar noch überboten, weil in den Aquarellen von Karin Kneffel das Wasser *mit Wasser* gemalt wird: Wenn jede Sprache das gleiche in anderer Form erzählt,

so liegt eine Pointe ihrer Aquarelle eben darin, dass sie Wasser mit Wasser malt, das dort genauso quecksilbrig und nass aussieht wie in ihren Ölbildern.

Eine solche tatkräftige Poesie des Handwerks hätte die strengen französischen Akademiker des 17. Jahrhunderts jahrzehntelang irritieren müssen, weil sie eine klare Gattungstheorie als unerlässlich für den Unterricht erachteten und dabei sehr dogmatisch zwischen Zeichnung und Aquarell sowie zwischen Malerei und Bildhauerei unterschieden. Für Karin Kneffel, die an der nicht mehr ganz so strengen Münchner Akademie lehrt, haben sich solche Handwerksdogmen längst verflüchtigt, sogar das der Gattungstreue, denn sie malt ihre Aquarelle nicht stets auch wie mit Wasserfarben. Normalerweise ist es ja gerade die Flüchtigkeit, die man in der Herstellung eines Aquarells bewundert, die rasche Auseinandersetzung mit dem Eigensinn des Wassers auf dem Papier und dessen geschickte Nutzung für eine sichere Platzierung der Farben. Während es also die *alla prima*-Qualität eines Aquarells ist, die man der Technik zugute hält, weil sie keine direkten Korrekturen erlaubt, behandelt Karin Kneffel die Wasserfarben recht nüchtern, eher wie Mitarbeiter, die man durchaus auch mehrmals auf die selbe Aufgabe ansetzen kann, zum Beispiel auf die, mit Wasserfarbe einen ordentlichen Wassertropfen hinzukriegen. Dann verrät sie eine gewisse Ungeduld mit dem Wasser, die man ihren Aquarellen nicht ansieht, und setzt nach, als hätte sie es mit Temperafarbe zu tun.

Wenn Karin Kneffel dabei auch auf die handwerkliche Schlüssigkeit der Oberfläche achtet, so immer weniger auf die Schönheit ihrer Motive. Über weite Strecken ihres Werkes hat sie sich vielmehr mit Interieurs und Mobiliar beschäftigt, die ihr selber spießig oder gar ausgesprochen hässlich vorkommen. Das gilt etwa für die Gruppe von Bildern, die sie 2009 als „Haus am Stadtrand“ im Krefelder Haus Esters ausstellte. Die Villa war 1930 von Mies van der Rohe für die Familie Esters gebaut worden und dient heute als Ausstellungsgebäude der Krefelder Kunstmuseen. Nach historischen Aufnahmen rekonstruierte Karin Kneffel für ihre Gemälde die ursprüngliche Möblierung des einstigen Wohnglücks in dieser Villa, die in ihrer vorfabrizierten Gemütlichkeit so gar nicht zum modernistischen Erscheinungsbild des Gehäuses passen wollte.

Einige dieser Krefelder Dementis hat sie gemalt, als hätte sie die auffällige architektonische Inkongruenz von Form und Inhalt heimlich bei Nacht beobachtet, wie eine Stalkerin, die draußen im Regen ausharrt, der sich auf den Fensterscheiben in großen Wassertropfen sammelt. Wie sich diese auf der Glasoberfläche zusammenziehen, sehen sie manchmal aus wie die Bruchstücke und Splitter eines durchsichtigen Schmucksteins, der die Optik zur Vergrößerung des Unbehagens verzerrt.



Karin Kneffel, *Ohne Titel*, 2013

Wie sie im Verschnitt des modernem Mies-Baus mit seiner konservativen Ersteinrichtung die Verkantung historisch unterschiedlicher Schönheitsvorstellungen paraphrasierte, so sind es auch die gediegenen Exzesse des „Gelsenkirchner Barocks“ ihrer Herkunftsregion, des Ruhrgebiets, an denen sie sich abarbeitet, wobei sie abgemalte Fotografien solcher Interieurs auch demonstrativ mit großen Farbbalken durchstreicht, die selber wiederum wie fotografiert wirken.

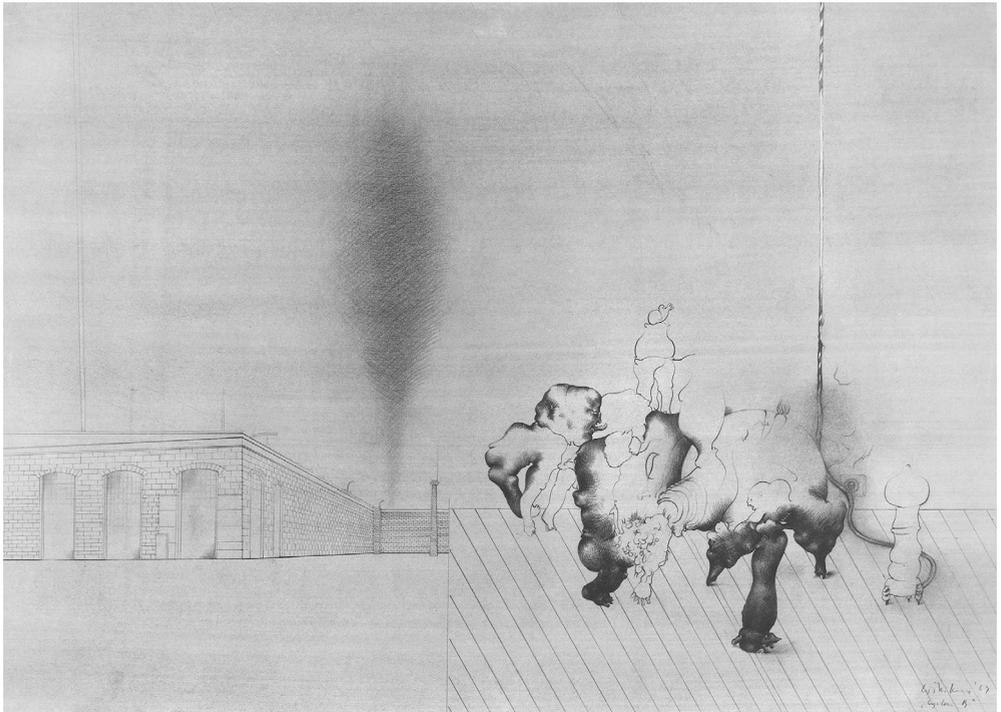
So hält sie auch manch anderes ihrer Motive für banal oder peinlich, die manchem Betrachter ihrer Bilder durchaus schön vorkommen mögen – der elegant im Boden gespiegelte Beinschwung eines Chippendale-Imitats etwa, oder der querformatige Raumausschnitt eines kühl inszenierten TV-Interieurs mit violetter Steppdecke. Stellt man sie in dieser Sache zur Rede, gibt sie gerne zu, dass ihr bei den Interieurs auch manchmal noch an schönen Dingen gelegen ist, bei den Teppichen zum Beispiel, für die sie gelungene Beispiele fotografiert hat, etwa im ehemaligen Harem des Sultans im Topkapi-Serail in Istanbul. Und so malt sie durchaus auch schöne Dinge, elegante wie spröde, glatte wie textile, ornamentale wie figürliche, beiläufige wie auftrumpfende, und manche werden erst schön durch ihre Malerei, die tauige Oberfläche halbreifer Pflaumen etwa, oder das Sonnenlicht, das sich in einem Vorhang fängt, der selber gar nicht schön sein muss, um dabei aufzuscheinen.

Dabei spielen auch taktile Anmutungen eine Rolle, die sie unter ihre Farben mischt, als hätte sie für diesen Substanzübersprung ein Patent. So liefert das schwarz-weiß ausgepunktete Fell eines Dalmatiners nicht nur den grafischen Kontrast zum bunten Ornament eines Stoffmusters, sondern auch eine beinahe handgreifliche Anmutung von Fell und Flor, eine visuelle Oberfläche, die auch die Hand des Betrachters anspricht, der Texturen zu fühlen vermeint, wo er sie doch nur sieht.

In dieser synästhetischen Aufladung der Sehlust des Betrachters ist offenkundig auch die Sehlust der Malerin selber zu erkennen, die man als eine produktive Lebenslust verstehen könnte. Aber seit der Krefelder Bildserie „Haus am Stadtrand“ findet sich im Werk von Karin Kneffel zunehmend auch Gespenstisches, das über die Perspektive einer nächtlichen Stalkerin hinausgeht. So verliert sich im Widerspiel von durchsichtigem Glas und nächtlicher Spiegelung der Standpunkt, an dem man die Beobachterin vermuten könnte, und klar erkennbare Fernsehbilder schweben im Nirgendwo. Dass sie Ausschnitte aus Filmen von Alfred Hitchcock zeigen, trägt zur Gemütlichkeit der Interieurs auch nicht gerade bei, die das Auge vergeblich genauer zu verorten sucht.

Auch von außen kommt es nicht so gemütlich in diese dunklen Wohnhöhlen herein, wie es das Mobiliar vorzugaukeln versucht. So lässt ein Blick

durch den Türspion einen nicht genau spezifizierbaren, aber durchaus un-domestiziert erscheinenden Hund im dunklen Vorgarten erkennen. Und vor einem offenen Fenster beult sich ein Vorhang plötzlich im Windzug und schlägt eine Topfpflanze vom Brett, deren Blumenerde sich auf dem Boden wie Dreck verkrümelt und dessen gepflegten Bohnerglanz dementiert. So kündigt die domestizierte Natur ihre adrette Gesellschaft auf, und man fragt sich, ob es tatsächlich nur die Hunde sind, die Karin Kneffel so zutraulich malt, wovor sie im wirklichen Leben eine ziemliche Angst hat.



Ben Willikens, *Seifenfabrik*, 1969

Raum und Gedächtnis

Ben Willikens

Wer vor der Erfindung und Verbreitung des Papiers eine Rede zu halten hatte, konnte dabei auf kein ähnlich hilfreiches Material zurückgreifen. Um sicherzustellen, dass alle Gedanken im Moment des Sprechens auch in der rechten Reihenfolge präsent sein würden, jedes Argument nachvollziehbar und die Fakten im Detail korrekt, boten sich allenfalls Wachstäfelchen an; Papyrus oder Pergament waren für diesen Zweck zu kostbar. Angesichts der Bedeutung, welche die öffentliche Rede schon – und gerade – in der antiken Welt besaß, war das eine Herausforderung für jeden Politiker, Feldherren und Rechtsvertreter, Prediger oder Philosophen.

Erst seit dem 13. Jahrhundert konnte in Europa Papier in großen Mengen hergestellt werden, blieb aber noch lange zu wertvoll für den einmaligen Gebrauch des Redners. So sollte dieser auf sein eigenes Speichermedium angewiesen bleiben, das Gedächtnis. Dieses Thema hat schon einen Autor wie Cicero beschäftigt, der selber ein berühmter Redner war, und so fällt sein Name gleich zu Beginn des 1966 von Frances A. Yates veröffentlichten Buches *The Art of Memory*. Die Mitarbeiterin des Londoner Warburg-Instituts war Spezialistin für die Renaissance, in der sich die Mnemonik, die Kunst des Gedächtnisses, zu einer hermetischen Wissenschaft komplizieren sollte. Doch hat ihr Buch auch die antiken Autoren im Blick, die auf Papyrus oder Pergament ihre Ratschläge für den Redner hinterlassen haben, der sich auf das unsichere Gelände einer freien Rede begeben musste, ohne dafür etwas in der Hand zu haben.

Neben Cicero befassten sich auch Quintilian sowie der anonyme Verfasser der Rhetorenschule *Ad Herennium* mit dieser Kunst des Gedächtnisses. Liest man ihre Ausführungen, kann man den Eindruck gewinnen, dass es in der Antike geradezu als unспортlich angesehen worden wäre, eine Rede anders als frei zu halten: Die hohe Konzentration des Memorierens während der Rede als ungezwungene Geistesgegenwart erscheinen zu lassen, das gehörte offenbar zu den Mitteln, die Zuhörer für das vorgetragene Argument zu gewinnen und ihre Aufmerksamkeit zu halten. Noch heute weiß jeder erfahrene Redner, dass man die Zuwendung des Publikums schnell verliert, wenn man Augenkontakt nur mit dem Papier hält.

In den Schriften der erwähnten Autoren erfährt man von einem ganz besonderen Kunstgriff, mit dem antike Rhetoren es schafften, während der Rede den Überblick zu behalten und den Faden nicht zu verlieren: Bei der Konzeption ihrer Rede stellten sie sich eine Reihe aufeinanderfolgender Orte vor, loci, die sie dann während der Performance im Geiste nacheinander abgehen konnten, sowie Bilder oder Zeichen, imagines, die sie dabei betrachten konnten. Hatte der Redner sie vorher mit bestimmten Themen verknüpft, konnte er während der Rede die mit Gedanken imprägnierten Orte durchqueren, um ihnen abzulesen, was dort zuvor deponiert worden war.

Dabei konnte es sich um existierende Orte handeln, die man während der Rede imaginierte, oder um eigens für den Zweck erfundene. Jedweder Ort scheint geeignet gewesen zu sein, gleichgültig ob Gärten und Wege, Haine oder Plätze. Aber am beliebtesten waren Raumfolgen in geschlossenen Gebäuden. So empfahl Quintilian, der Redner solle sich „an ein möglichst geräumiges und komplexes Gebäude“ erinnern, „an seinen Vorhof, den Wohnraum, die Schlafgemächer und Empfangsräume, nicht zu vergessen die Statuen und Zierstücke, mit denen seine Räume ausgeschmückt sind,“ wie Francis A. Yates seine Anweisung zusammengefasst hat.

Den Ablauf einer Rede als Durchquerung imaginierter Innenräume anzulegen, um in ihnen so lange zu verweilen, bis sie sozusagen leergelesen waren – das lässt eine Symbiose von Ort und Gedanken augenfällig werden, welche die Geschlossenheit des Vortrags mit der Geschlossenheit von Raumfolgen verknüpft. Es ist jedenfalls eine sehr bildhafte Verbindung von Raum und Gedächtnis, die in der Antike die Kunst der Erinnerung ausmachte.

Auch nach der Erfindung des Papiers, das die topografische Erinnerungsübung des Redners überflüssig machte, ist die symbiotische Verbindung von Raum und Gedächtnis vertraut geblieben, wenn auch eher als passive. Leicht kann man die Erfahrung machen, dass Räume, die man lange nicht mehr betreten hat, Flure, die man zum ersten Mal seit vielen Jahren wieder passiert, sowie Gebäude, die man über Jahrzehnte hinweg nicht mehr gesehen hat, unversehens Erinnerungen aufkommen lassen: Als hätten sie sich, während wir uns selber woanders herumtrieben, dort die ganze Zeit über aufgehalten, scheinen sie dann plötzlich aufzufliegen wie ein Schwarm überraschter Vögel.

Die Extremform dieses räumlichen Erinnerungspotentials ist der Spuk, also die unerwünschte Erinnerung an Ereignisse und Vorgänge, welche die Lebenden lieber vergessen würden. Als nächtliche Version des Gedächtnisses ist er besonders mit bestimmten Räumen verknüpft, die es dann zu meiden gilt, als wohne das Gespenstische in deren Böden und Wänden, als würden diese sein materielles Biotop ausmachen.



Ben Willikens, *Raum 246*, El Lissitzky, *Modellwohnung auf der Internationalen Hygiene Ausstellung, Dresden 1930*, 2000

Es ist ein weites Feld zwischen den erwünschten Erinnerungen, die auf einem seit Jahrzehnten erstmals wieder betretenen Dachboden aufleuchten können, und den unerwünschten, die uns in einem vergessenen Klassenzimmer oder Kellerraum befallen können. Die Spannweite dieser Thematik hat einen kanonischen Autoren in Henri Bergson gefunden, der in seinem Buch *Matière et Mémoire* (1896) zwischen der willkürlich aufgerufenen und der unwillkürlichen Erinnerung unterscheidet, und natürlich in dem Romanwerk *À la recherche du temps perdu* von Marcel Proust. Emblematisch für den Zauber der unwillkürlichen Erinnerung machte Proust ein in Tee eingetauchtes Gebäck, die *Madelaine*, die natürlich kein Rezept abgeben kann, weil es für jeden Menschen ein anderer Gegenstand ist, der unvermutet das Kontinuum der kalendarischen Zeit aufbricht, um in die erlebte zurückzuführen.

Räume gehören in diesem Zusammenhang allerdings zu den zuverlässigsten Mitspielern. Zu den modernen Autoren, die sich dem Raumbezug des Gedächtnisses gewidmet haben, zählt auch Maurice Halbwachs mit seinem soziologischen Standardwerk *„Das kollektive Gedächtnis“* (1939), vor allem aber Gaston Bachelard in der ihrerseits poetischen *„Poetik des Raumes“* (1957). Beide Bücher stecken den Rahmen des Themas ab – zwischen der individuellen Erinnerung, deren Orten Bachelard in den verschiedensten Räumen und Winkeln zwischen *„Haus und All“* nachspürte, und dem kulturellen Gedächtnis, das Gruppen oder ganze Gemeinschaften mit Räumen verbindet, etwa denen einer Herkunft oder eines Rituals, wofür sich Halbwachs interessierte.

Solche Bücher gehören in die ungemalte Bibliothek, mit deren Besuch man sich für eine Betrachtung der Räume der Moderne von Ben Willikens rüsten kann. Denn auch hier geht es um eine Kunst der Erinnerung, und dabei, wie in der antiken Rhetorik, um *loci* und *imagines*, um Orte und Bilder. Doch dienen die Räume der Moderne nicht als rhetorische Hilfsmittel zum Aufrufen von Argumenten oder zum Abwandern einer Themenliste. Vielmehr variieren die Gemälde ein gemeinsames Thema, das sie, auf je eigene Weise, zur Geltung bringen: Einige sind historischen Räumlichkeiten der Moderne gewidmet, andere zeigen den Herstellungsort oder einen Präsentationsraum moderner Kunstwerke. Nach dem Gesetz der Serie, das die moderne Kunst kennt, seit Claude Monet es in die Malerei eingeführt hat, steht jedes Bild der Räume der Moderne komplett für sich, aber jedes kommentiert und verstärkt auch jedes andere.

Die Bilder der Serie formieren sich nicht zum Angebot für eine historische Exkursion, bei der man auf kürzestem Wege die wichtigsten Orte der Moderne durchqueren könnte, sie sind vielmehr Maßnahmen der Erinnerung. Und das sind sie schon in einem wörtlichen Sinn, denn sie stellen die Koordinaten und

Proportionen der Räume und Kunstwerke, der loci und imagines, über jedes Detail der Ausstattung. In ihnen geht es nicht um die Textur von Oberflächen und Stoffen, die Beschaffenheit von Böden und Decken oder die Substanz des Inventars. Anders als eine Fotografie wollen die Gemälde nicht die materiellen Unterschiede der Räume herausarbeiten, sondern das konstruktive Zusammenspiel ihrer Maße und Tiefenerfahrung, ihre Strukturen und den gleichsam rhythmischen Beitrag der darin platzierten Elemente für das Raumerlebnis. Es geht nicht um eine Erinnerung an Details, nicht um eine Dokumentation, sondern um den Raumeindruck einer historischen Situation.

Das fügt sich in das Oeuvre von Ben Willikens, das seit einem halben Jahrhundert den situationsprägenden Signalen von Raumproportionen nachspürt sowie ihren appellativen Qualitäten und emotionalen Wirkungen. Seit den bedrückenden Anstaltsbildern der 1970er Jahre, in denen Ben Willikens eine Extremform der Ortsgebundenheit thematisierte, die Gefangenschaft, sind die Modalitäten der Raumerfahrung sein Thema geblieben. Sie ist das durchgehende Motiv aller Bilder, die seither gemalt worden sind – sei es ein Abendmahl, das aus der Heilsgeschichte gefallen ist, sei es ein Gegenraum, der dem Betrachter seinen enormen Spielraum der Imagination eröffnet, sei es ein Bild der ORTE-Serie, deren Innen- und Außenansichten dem megalomanen Klassizismus der Nationalsozialisten gewidmet waren.

Ben Willikens begann die Serie Räume der Moderne vor zwanzig Jahren, 1999, nachdem er sich schon einige Jahre mit der ORTE-Serie beschäftigt hatte, die 1997 im Münchner Haus der Kunst ausgestellt wurde. Die ORTE-Serie war seine erste Untersuchungsreihe, die sich präzise mit historischen Bauten befasste. In ihr wurden die monumentalen Proportionen der Architektur des Nationalsozialismus in ihren Innen- und Außenräumen atmosphärisch ausgemessen: Übermenschlich in ihrem Anspruch, verkörperten sie die Unmenschlichkeit dieser Ideologie wie Bühnenbilder einer rassistischen Selbstvergötzung, der jedes menschliche Maß verloren gegangen war.

Die Räume der Moderne liefern das historische Gegenstück zur ORTE-Serie. Sie gilt Kunstwerken, Gebäuden und Urhebern jener Moderne, die von den Nationalsozialisten als „entartet“ an den Pranger gestellt worden war. Indem sie Schlüsselentwürfe der modernen Baukunst aufgreift – unter anderen von Walter Gropius, Mies van der Rohe, Adolf Loos, Gerrit Rietveld – umreißt die Serie einen Kanon der Moderne, den die Nationalsozialisten außer Kraft setzen wollten. Die ORTE-Serie und die Räume der Moderne entsprechen sich also wie zwei Seiten einer gemeinsamen Geschichte.



Ben Willikens, *Fenster No. 2*, 1974

Von Beginn an waren die Räume, die Ben Willikens gezeichnet oder gemalt hat, der Erinnerung gewidmet. Die erste Werkgruppe überhaupt, die Zeichnungsserie Cyclon B, stellte Ende der 1960er Jahre den singulären Versuch des knapp Dreißigjährigen dar, eine andere Rückseite jenes politischen Bühnenbildes zu erfassen, das die Nationalsozialisten mit ihren Festumzügen, Militärparaden und Parteaufmärschen errichtet hatten, mit ihren Prachtbauten einer monumentalen Einschüchterungsarchitektur – den industrialisierten Mord in ihren Konzentrationslagern.

Diese Zeichnungsserie hat Ben Willikens später für misslungen gehalten und geglaubt, sich an dem Thema verhoben zu haben, und sie daher lange nicht gezeigt. Doch belegen sie heute den ersten Versuch eines jungen Malers in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit, als die Abstraktion triumphierte, sich mit diesem Thema auseinanderzusetzen, bevor Anselm Kiefer und Gerhard Richter ihre Versuche unternahmen. Auch wenn Ben Willikens die frühen Serien Cyclon B und Carceri lange nicht zu seinem Werk zählte, sondern dies erst mit den menschenleeren Raumbildern einsetzen lassen wollte, ist in ihnen bereits die Strategie erkennbar, eine Erinnerung räumlich zu inszenieren. Die betraf in diesem Fall freilich nicht das „kollektive Gedächtnis“ (Halbwachs), sondern ein vorsätzliches kollektives Vergessen.

Dagegen könnte man nicht behaupten, in den Räumen der Moderne ginge es um vergessene oder gar verdrängte Spielstätten der Kunst. Nachdem das Erinnerungsverbot des NS-Regimes aufgehoben worden war, das in ihren Bücherverbrennungen gipfelte, ist die moderne Kunst vielmehr durch Fotografien in Bildbänden sowie Ausstellungen regelrecht prominent geworden. Daher geht es in der Serie Räume der Moderne auch nicht um eine Dokumentation, sondern um einen persönlichen Rückgriff. Bereits als Gymnasialschüler wie dann als Student der Malerei hatte Ben Willikens (wie seine Generation überhaupt) die historischen Inkunabeln der Moderne kennengelernt, als seien sie über einen dunklen und reißenden Strom hinweg transportiert worden, von dem sie fortgespült hätten werden können. Zwischen der Zeit, in der die moderne Kunst erfinden wurde, und der Zeit, in der die Nachkriegsgeneration sie rezipierte, war von den Nationalsozialisten eigentlich ein Strom des Vergessens vorgesehen gewesen – eine moderne Form jenes Styx, von dem die Griechen glaubten, er liege zwischen den Lebenden und den Toten. Dieser Zeit der Wiederentdeckung der Moderne nach 1945 hat Heinrich Klotz als „Zweite Moderne“ bezeichnet, um die Unterbrechung vor der Wiederaufnahme der modernen Kunst zu betonen. Die Energie, die durch eine solche Wiederentdeckung frei wird, wirkt in der Serie Räume der Moderne nach wie ein Echo der westdeutschen Nachkriegszeit.

Bewohner des gewaltigen Territoriums, das der „Warschauer Pakt“ seit 1955 fest in seinem stalinistischen Griff hatte, konnten 1989 eine ähnliche Erfahrung machen, als die kommunistische Kunstzensur aufgehoben wurde, so auch in der einstigen „Tschechoslowakischen Sozialistischen Republik“ (?SSR) mit ihrer Hauptstadt Prag. Nun waren jene Künstler, Richtungen und Werke wieder zu entdecken, die vor der deutschen Okkupation, dem Zweiten Weltkrieg und dem Sowjetregime das kulturelle Gewicht der tschechischen Kultur ausgemacht hatten. Wie München, Wien und Budapest war gerade auch Prag ein frühes Zentrum der modernen Kunst und Wissenschaft gewesen, als das es nun durch Ausstellungen, Bücher und Filme wieder in den Fokus kam, in einer kollektiven Erinnerungsbewegung.

Wäre Ben Willikens an seinem Geburtsort Leipzig aufgewachsen, in der „Sowjetisch Besetzten Zone“ Deutschlands, der SBZ und späteren DDR, wäre auch ihm (wie vielen seiner Generation) die Moderne in ihren eindrucksvollsten Beispielen so lange vorenthalten geblieben. Während im Osten Deutschlands ein „Sozialistischer Realismus“ als akademisches Kunstrezept durchgesetzt wurde, konnte Ben Willikens sich aber im Westen aus den Spolien einer unterbrochenen Überlieferung ein Bild der frühen Moderne machen, für die nicht zuletzt das Bauhaus stand. Da Willikens in Stuttgart bei einem Malereiprofessor eingeschrieben war, Heinz Trökes, der selber noch bei einem Lehrer und Mitbegründer des Bauhauses studiert hatte, bei Johannes Itten, war für ihn die Begegnung mit der verschollenen Moderne durch ein persönliches Zeugnis möglich, von dem er stets mit großem Respekt berichtet.

So sind die Räume der Moderne kein Beispiel jener appropriation art, wie sie im New York der 1980er Jahre die neuen und unbekümmerten Freiheiten der Postmoderne feierte. Sie gehören nicht zu dieser „Kunst der Aneignung“, die nicht einmal mehr das Urheberrecht ernst nehmen wollte, jedenfalls nicht das der anderen. Vielmehr belegen sie eine künstlerische Selbstvergewisserung im Rückbezug, eine Selbstverortung des Malers in den für ihn maßgeblichen Traditionen des Konstruktiven, die er seinem eigenen Werk anverwandelt.

Zwar wurde Ben Willikens 1985 zu einer frühen Manifestation der Postmoderne in das Pariser Centre Pompidou eingeladen, der Ausstellung Nouveaux plaisirs d'architectures. Les pluralismes de la création (und das ausgerechnet mit seinem Abendmahl!). Auch nahm ihn ein früher deutscher Propagandist der Postmoderne, Heinrich Klotz, dafür in Anspruch. Aber es ist keine postmoderne Leichtfertigkeit, die sich in den Räumen der Moderne breitmacht, eher kann man ihnen die Sehnsucht des Malers ablesen, schon bei der Erstfassung der radikalen Moderne dabei gewesen zu sein.

Aber man muss damals nicht dabei gewesen sein, um die Moderne wie neu betrachten zu können. Der Kunstkritiker Laszlo Glozer, der 1956 nach der Niederschlagung des ungarischen Aufstandes gegen die Sowjetherrschaft in den Westen flüchtete, hat 1981 in seinem Begleitbuch zur Kölner Ausstellung Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939 einen Begriff geprägt, der in diesem Zusammenhang von Bedeutung ist. In seinem fulminanten Katalogtext spricht er von einer „unverbrauchten Moderne“: „Die Kunstvermittlung hat sich jetzt zu fragen, und zwar mit Blick auf das zur Verfügung stehende Kunstwerk, wie viel Leben unabgerufen darin steckt.“ Glozers Überlegungen kommen dem Blickwinkel nahe, aus dem Ben Willikens seine Räume der Moderne malt: „Womit wir bei der Behauptung der Ausstellung ›Westkunst‹ angelangt sind: bei der These von der gegenwärtigen Wirksamkeit, der unverbrauchten Energie der Werke.“

Die von Kasper König eingerichtete Ausstellung Westkunst war alles andere als eine Fanfare der Postmoderne, vielmehr der umgekehrte Versuch, die Moderne in ihrer historisch unterbrochenen, ästhetisch aber ungebrochenen Aktualität zu versammeln. Am Ende des langen Überbietungswettbewerbs der Avantgarden bot sie eine inspirierte Retrospektive. Avantgardismus war ein Programm gewesen, den Geltungsanspruch jeder Vorleistung und jeder Vorgegeneration zu untergraben, ein Konzept des geradezu mutwilligen Vergessens. Im Rückblick auf die Zeit zwischen 1939 und 1972 richtete Westkunst den Blick auf das noch unabgerufene Leben auch und gerade in älteren Werken.

Eine „unverbrauchte Moderne“ meint man erst recht in jenen Bildern der Serie Räume der Moderne zu erblicken, die eine historische Ateliersituation zeigen, wie in den beiden Gemälden Studio Piet Mondrian, Paris. Als Spezialfall der Serie verknüpfen solche Atelierbilder den einstigen Moment der Produktion mit dem der aktuellen Rezeption eines Gemäldes in einer fiktiven Erstbesichtigung. In solchen Atelierbildern ist der vollständige Erinnerungszauber von loci und imagines gegeben: Durch den Rückbezug an den Ort, an dem die abgebildeten und längst historisch gewordenen Gemälde einst gemacht worden sind, geben sie diesen eine besondere Kraft der Vergegenwärtigung. Denn die Malerei ist nicht nur eine Raumillusion, sondern auch eine Zeitmaschine.

Dafür muss man die zitierten Gemälde nicht, wie ein Fälscher, bis ins Detail kopieren, sondern nur imaginär im Raum platzieren. Den Rest erledigen sie selbst. Dabei lassen sie zum Beispiel erkennen, wie viel Raum ein Bild zu einem Raum beitragen kann: Selbst wenn das zitierte Gemälde im Verhältnis zu seinem dreidimensionalen Aufenthaltsraum so plan erscheint wie das strenge

Koordinatenraster von Piet Mondrian, machen die Farben aus der Fläche der Leinwand eine schwebende Überschneidung verschiedener Ebenen.

Denn jede Farbe öffnet den Raum, und das nicht nur durch ihre illusionäre Selbstverortung im Blick des Betrachters, dem das Rot stets näher zu kommen scheint als ein Blau. In der Psychophysik der Farbe geht es vielmehr um den Raum, den sie selber mitbringt, sei es im Kontrast zu den benachbarten Farben oder in ihrer monochromen Wirkung auf die Raumorientierung des Betrachters. So zeigen Studio Piet Mondrian, Paris nicht nur den „Raum als Bild“, wie 2011 eine Ausstellung der Gemälde von Ben Willikens in Leipzig hieß, sondern zugleich ein Bild im Raum, das seinerseits einen eigenen Raum konstituiert, und sei es den von Farbwirkungen.

Wie jedes Bild einer Serie die anderen schärfer konturiert, so tragen die Atelierbilder eine besondere Qualität in die Serie Räume der Moderne. Denn nun erscheinen auch die Wandschränke und Sideboards in El Lissitzky, Modellwohnung auf der Internationalen Hygieneausstellung, Dresden 1930 oder die Schlafkoje in Le Corbusier, Haus Ozenfant (Atelier) Paris 1922 nicht als Ausstattungsstücke von Innenräumen, sondern als Exponate, die ebenso bewusst und nicht weniger anspruchsvoll gestaltet worden sind wie die Gemälde im Atelier von Mondrian. Selbst der Rhythmus der Fensterfassungen in Mies van der Rohe, Bacardi Building, Mexico City, 1957 oder Mies van der Rohe, Haus Tugendhat, Salon, Brünn wird dadurch als eine raumkünstlerische Entscheidung des Architekten wahrnehmbar.

Die Wandschränke und Sideboards mögen Elemente und Gebrauchsstücke der angewandten Kunst sein, aber hier werden sie zu Kunststücken, erst recht dort, wo sie auch explizit als solche erscheinen sollten, wie in Gerrit Rietveld, Schröder Haus, Utrecht 1924. Auch wenn Ben Willikens auf der Autonomie der Malerei besteht und sich als junger Künstler sogar heroisch weigern wollte, überhaupt Aufträge anzunehmen, hatte er nie jenen Dünkel gegenüber der angewandten Kunst, auf den sich selbst noch der ungebildeteste bildende Künstler berufen kann. Auch darin ist der Einfluss des Bauhauses auf sein Denken zu erkennen, das über die Vermittlung seines Lehrers, des Itten-Schülers Heinz Trökes, die Gemeinsamkeit von angewandter und bildender Kunst im Begriff einer emphatisch verstandenen Gestaltung pointierte.



Ben Willikens, *Raum 270, Reichskanzlei (Marmorgalerie)*, 1996

In den Räumen der Moderne geht es also nicht nur um die Beziehung von Raum und Gedächtnis, sondern auch und gerade um eine Beziehung von Bild und Raum. Diese besondere Thematik kündigte sich im Oeuvre von Ben Willikens schon an, lange bevor er Studio Piet Mondrian, Paris malte. 2004 war es nämlich sein eigenes Atelier gewesen, das ihn zu beschäftigen begann. Nach Abschluss seiner erfolgreichen Tätigkeit als Rektor der Münchner Akademie der bildenden Künste kehrte er damals in die Freiheit des Künstlers zurück, deren Ort das Atelier ist.

In der psychischen Ausmessung seines alten und neuen Arbeitsplatzes tastete er sich in die Existenz zurück, die er geführt hatte, bevor seine lange Tätigkeit als Malereiprofessor dem Leben andere Verbindlichkeiten in der Außenorientierungen angemessen hatte. Seine öffentlichen Rollen hatte Ben Willikens freilich auch immer sehr genossen, so dass er das Ende der Akademiekarriere nur halb als Befreiung, halb aber auch als Verlust begreifen musste. Und so war es für den Autor eine berührende Erfahrung zu sehen, wie der Freund sich nach dem Abgang von dieser öffentlichen Bühne in seinem Atelier im Wortsinne neu erfand, wie man heute sagt, und das mit malerischen Mitteln.

In dieser Selbstvergewisserung hielt er zunächst sein Stuttgarter Hausatelier fest, nun mit zahlreichen Details und im bisweilen stilllebenhaften Zugriff. Das geschah allerdings nicht in der präzisen, kantigen und aufwendigen Malerei, wie sie bis dahin für ihn als typisch gelten konnte, sondern des Aquarells – in einer Technik somit, die er lange vernachlässigt hatte und darüber für sich wiederentdeckte. Der schnelle und direkte Zugriff des Aquarells eignete sich besser für die emotionale Reflexion seiner neuen Situation.

Die nächste persönliche Herausforderung sollte sich in seiner Ateliersituation stellen, als er das größere Stuttgarter Atelier verlassen musste, in dem seit Jahrzehnten die großen Gemäldeformate produziert worden waren. In dem Maße, wie das Atelier von Bildern und Arbeitsutensilien leer geräumt wurde, zeigte sich, dass dort nicht nur Gemälde entstanden waren, sondern der Raum selber bemalt worden war.

Die Spuren der Malerei, die der Atelierraum aufwies, verdankten sich breiten Abrollspuren oder achtlosen Pinselstrichen, mit denen Farbmischungen auf der Wand ausprobiert worden waren, bevor sie auf die Leinwand kamen. Nun ließen sie den Raum wie ein unwillkürlich gestaltetes Werk erscheinen. Bevor die Gemälde nun mit dem Maler das Atelier verlassen mussten, fotografierte Ben Willikens einige von ihnen vor diesen Wände, um anschließend die digital auf Leinwand vergrößerten Fotografien wiederum zu bemalen. So entstand auch die Floß-Serie als Reaktion auf einen existenziellen Umbruch.

Die Floß-Serie erhielt ihren Titel aus dieser Übergangssituation, in der es natürlich auch schon einen Ort gab, zu dem die Bilder und Arbeitsutensilien nun gebracht werden konnten.

Ein Raummaler kann die Räume, in denen er arbeitet, nicht als beiläufige Lebenskästen wahrnehmen, und so ist das Ausräumen eines alten und das Einräumen eines neuen Ateliers eine gravierendere Erfahrung, als es ein Umzug ohnehin schon ist. Solche Umbruchsituationen beschäftigen schon jeden, der nur seine Wohnung wechselt – um wie viel mehr einen Maler, der den Raum, in dem viele seiner Raumbilder entstanden, immer als verlässlichen und unbefragten Kontext seiner Entwürfe und Umsetzungen betreten hatte. Es ist diese Übergangszone, der die Floß-Serie gewidmet ist – ein Stadium, in dem viele Dinge in Bewegung versetzt wurden wie auf einem beladenen Floß, auf dem man sein Lebenszeug von einem Ort zum anderen bringt.

kehrt man zum Abschluss unseres Rundgangs durch die persönlichen Ateliersituationen im Werk von Ben Willikens wieder zu den Räumen der Moderne zurück, so haben in diese nicht nur historische Bauwerke Eingang gefunden, sondern auch solche von Architekten der Nachkriegszeit und der Gegenwart, darunter von Oswald Mathias Ungers, Norman Foster oder Herzog & de Meuron. Diese zeitgenössischen Werke runden den Triumph darüber ab, dass der Nationalsozialismus diese Moderne weder hatte verbieten noch an ihrer weiteren Entfaltung hindern können.

Zugleich bleibt Ben Willikens auf den Spuren auch jener Architekten, die vor den Nationalsozialisten hatten emigrieren müssen oder schon vorher in das „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“ übersiedelt waren, wie die USA seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa hießen. Unter ihnen ist der geborene Wiener Richard Neutra, der bereits 1923 in die USA übersiedelte, sein jüngster Favorit. An den Bauten von Neutra interessiert Ben Willikens ein völlig neues Thema, nämlich der Übergang von Innen nach Außen, vom Wohnzimmer auf die Terrasse, vom Innenraum in die Loggia. Lange Zeit hatten die Bilder von Ben Willikens entweder Innenräumen oder Außenansichten gegolten. Zwischenzonen waren nur angedeutet oder zu erraten, jedoch nicht einsehbar. Allenfalls ließen sie Licht durch hohe und rhythmisch gestaffelte Türöffnungen hereinfallen oder sie strahlten aus der Tiefe durch Torbögen in die dunkleren Räume des Vordergrundes. Zu Beginn des Werkes waren sogar viele Türen verschlossen geblieben; erst nach und nach öffneten sie sich, aber ohne dass ihre Schwellen optisch hätten überschritten werden können.

Nun tauchen jedoch in den Richard Neutra gewidmeten Gemälden Casa Bucerius, Navegna am Lago Maggiore, 1966 und Singleton House Los Angeles 1959 (2018) Übergänge von Innenräumen in den Außenraum auf. Zwar wird der Außenraum der Architektur dabei von innen her gesehen, aber so, dass sich dabei Zwischenzonen ergeben in einem Zimmer mit Aussicht. Lange waren die Aussichten aus den Innenräumen von Ben Willikens eher vage. Allenfalls die Serie der Atelier-Fenster, die Ben Willikens vor rund zehn Jahren begann, hatte Außenansichten eingelassen, aber als Schattenrisse. Und so gab es in den kontemplativen Räumen, die das Werk lange prägten, auch keine unverstellten Ausblicke ins Freie, ins Offene.

Nun geht es aber um eine neue Raumerfahrung: Neben die klar konturierten und kontemplativ angelegten Gegenräume rücken ungefähre Räume, die an die Beweglichkeit des Betrachters appellieren. Mit dem Angebot der Übergangserfahrung wird er sozusagen in Gang gebracht, weil der Raum zu einem Zwischenbereich wird, über den man das Haus physisch und psychisch verlassen könnte. Aber verlässt man wirklich ein Haus, wenn man dessen Terrasse betritt? Ist eine Loggia eine Schleuse zwischen Innen und Außen oder ein eigener Raum? Steht man in einer offenen Balkontür drinnen oder draußen?

Letztlich haben all diese ungefähren Räume eine ähnliche Zwischenfunktion wie die großen, raumhohen Glasflächen im Salon der Villa Tugendhat, deren Fensterwände sogar teilweise versenkbar waren. Wie bei Mies wird auch bei Neutra der Außenbezug als Naturerfahrung sichtbar, denn nun erscheinen Gärten, Parks und Landschaften im Bild, wie sie im Werk von Ben Willikens noch nie so prominent eine Rolle gespielt haben. Bäume und Berge sind zu sehen, und sogar ein Fluss! Darüber wird der Innenraum an seiner Außenkante zum Aussichtspunkt, der gläserne Hausraum zum Betrachtungsstandort der Natur, der unverstellte Horizont zur konkreten Aussicht. Im Blick auf die weite amerikanische Landschaft wird die Terrasse zu einem vom Architekten inszenierten Ruheort eines „interesselosen Wohlgefallens“ (Immanuel Kant), der nicht auf ein Kunstwerk, sondern auf die Natur gerichtet ist.

In den Gemälden, die Ben Willikens den beiden Häusern von Neutra gewidmet hat, ist der Betrachter freilich noch nicht im Außenraum angekommen, noch sitzt er dort müßig, wo Sitzmöbel ohnehin nicht zu sehen sind. Vielmehr steht er unentschlossen zwischen Innen und Außen, wie der Maler, als zögere dieser, die lebensprägenden Innenräume zu verlassen. Immerhin ist Ben Willikens hier weiter denn je an die räumliche „Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt“ gelangt, wie man den berühmten Buchtitel von Peter Handke auf die Nahtstelle von Innen und Außen münzen könnte, die in den beiden Gemälden zu sehen ist.

Mit der Zeile, mit der Friedrich Hölderlin 1801 die an seinen Freund Landauer gerichtete Elegie begann, könnte man nun dem Maler zurufen: „Komm! ins Offene, Freund!“. Aber vielleicht ist das gar kein guter Rat für einen Maler, der sein Kunstleben in einer ergiebigen Raumhaft verbracht hat. Vielleicht will er gar nicht in die Landschaft heraus; vielleicht würde ihm dort alles zuviel. Vielleicht behagt es ihm gerade auf der Schwelle, jedenfalls ist sie eine ergiebige Raumsituation, die im Oeuvre von Ben Willikens noch nicht ausgelotet wurde.

Wäre ein ungefährer Raum auch ein ergiebiger Ort für einen antiken Rhetor gewesen? Eine passende Raumsituation, um eine Idee, ein Argument an sie zu heften, dessen man sich bei einer imaginären Rekapitulation hätte erinnern können? Wohl kaum. Vermutlich hätte er das räumlich Ungefähre als Glatteis des Erinnerungsverlustes gefürchtet. Allerdings ist die Schwelle eine passende Raumsituation, um sie an den Schluss einer Rede zu setzen und die Erinnerungsräume zu verlassen.



Arnold Kramer, *Portrait des Auteurs*, 1980

Epilog

Kunstmarktkater

1967 fand die weltweit erste Messe für aktuelle Kunst im Kölner Gürzenich statt, die sich danach in der Kölner Kunsthalle und schließlich in den Rheinhallen des Messegeländes etablierte. Eine Düsseldorfer Gegenründung hatte für einige Jahre die Folge, dass beide Städte als Messestandorte konkurrierten. Doch der Wettbewerb mit Messen, die sich nach dem Kölner Vorbild in Basel, Zürich, Paris, Madrid, Gent und Bologna entwickelten, erzwang eine Bereinigung der rheinischen Konkurrenz zu Gunsten Kölns.¹ So erfolgreich sich Köln mit seiner Erfindung behaupten konnte, so schwierig ist es, vom Augenschein her zu bestimmen, worin dieser Erfolg eigentlich besteht.

Vertriebenentreffen. Eine Mischung aus Wanderzirkus, Campingplatz und Irrgarten stellt den baulichen Rahmen für den Auftrieb der unterschiedlichsten Bewohner und Besucher. Ihre Zahl hat sich seit Mitte der 1980er Jahre bei 50.000 Neugierigen eingependelt, die während der sieben Messtage eine Eintrittskarte lösen. In ihrem anonymen Geschiebe bilden sich kleine Inseln, auf denen Leute, die sich lange nicht mehr über Kunst und Leben unterhalten haben, den Faden dort wieder aufzunehmen suchen, wo sie ihn letztes Mal hatten schleifen lassen. Als habe ein Vertriebenentreffen die versprengten Landsmannschaften für kurze Zeit wieder zusammengeführt, werden Erinnerungen und Aktualitäten ausgetauscht im vagen Gefühl einer nicht zuverlässig lokalisierbaren Zusammengehörigkeit. Wie jede Ausstellungseröffnung ist auch die Kunstmesse ein soziales Ereignis, bei dem man die ausgestellten Bilder und Preise geflissentlich übersehen kann. Aus diesem Gemurmelt auftauchend, wendet man sich wieder pflichtbewusst den Bildern und Skulpturen zu und versucht, ihnen die Parade abzunehmen, ohne, von ihrer schieren Menge bedrängt, Schaden an Kondition und Verstand zu nehmen.

¹ Einen groben Überblick zur Messegeschichte des Kölner Kunstmarkts vermittelt die vom Bundesverband Deutscher Galerien herausgegebene Festschrift 20 Jahre Kunstmarkt, Köln 1986

Die Kunstmesse bietet die Gelegenheit, sich bis zur Schmerzgrenze mit Bildern vollzupumpen, als wären die Galeristen eine Entschädigung schuldig für die Versäumnisse der ereignisarmen Sommerpause. Völlegefühl und Katerstimmung kommen daher leicht schon während der Messe auf, nicht nur bei professionellen Besuchern, sondern auch bei manchen Ausstellern. Wie viele mögen sich nach jeder Messe geschworen haben, nun wirklich das letzte Mal dabei gewesen zu sein, um dann im nächsten Jahr doch wieder Opfer der eigenen Neugierde zu werden?

Das Sperrfeuer von Farben, Formen und Stilen, kleinen und großen Bildern, von großzügigen und eng tapezierten Wänden, von Preisen und Broschüren steht nur durch, wer es gelernt hat, sich mit einer selektiven Blickregie zu behaupten und gegen das Angebot anzustarren. Ohne ein solches Wahrnehmungstraining ist der Besucher dazu verurteilt, wie eine Ratte durch eine aus den Fugen geratene Versuchsanordnung zu stromern. Aber er wird dabei nicht zum Bilderstürmer. Im Gegenteil; Müdigkeit und Überdruß können unversehens umschlagen in eine Art Mitleid mit einem der ausgestellten Werke. Denn nirgends wirken Kunstwerke so heimatlos wie auf einer Kunstmesse. Nirgends, selbst im konservativsten Museum nicht, wird ihr Anspruch auf eine gesellschaftliche relevante Aussagekraft gründlicher dementiert als inmitten dieser Fülle. Als habe eine konzentrische Flutwelle die Werke aus über halb Europa verteilten Lagerplätzen hochgeschwemmt und ihren Wellenkamm über diese Insel hereinbrechen lassen, nehmen sich die auf das Terrain verteilten Güter wie Strandgut aus. Wie uns noch heute auf Plakaten des Roten Kreuzes die Fotografien von Kriegsverirrten, die ihr Gedächtnis verloren haben, so anschauen, dass man für einen Moment versucht ist, sich als Angehöriger auszugeben, um ihr unerträgliches Schicksal zu lindern, so sind die Kunstwerke der Messe Kontaktanzeigen aus dem erinnerungslosen Hier und Jetzt des Marktes. Man gerät in Versuchung, seine Favoriten unter diesen Findelkindern auf der Stelle zu adoptieren, um sie aus dem Befehlsheim auszulösen.

Es gibt aber noch andere unterschwellige Kaufanreize, die sich auf der Kunstmesse Geltung verschaffen. So ist es eine Gepflogenheit der Kölner Messeplaner, ausgezeichnete Museumssammlungen als Gastinszenierungen zu integrieren. Das geschieht wohl weniger, um die von Personen geprägte Sammlung als eigentliche Heimat des Kunstwerks und damit gleichsam als Notausgang aus dem Messegelände vorzustellen. Vielmehr demonstrieren die zeitgenössischen Museumsstücke den reservierten Direktoren und zögernden Privatsammlern, dass auch der aktuellsten Kunst schon hier und dort Museumsreife zugestanden worden ist. Solcherart wird die Kunst in zwei verschiedenen sozialen Aggregatzuständen vorgeführt: Wer angesichts der käuflichen Werke in der Messe noch

nicht hinreichend Appetit zu entwickeln vermochte, muss in der Schleuse der Museumsausstellung ähnlich aktuelle Werke als unverkäufliche erliden, um anschließend – durch die Kontrasterfahrung herangereift – die Käuflichkeit der Messekunst als Privileg der Stunde zu erkennen. Denn was vermag unsere Kauflust mehr anzuheizen als das Unverkäufliche? Zwar nimmt es Wunder, dass heutzutage Zehntausende in die neugebauten Museen strömen, obwohl es dort nichts zu kaufen gibt, doch gerade aus dieser Konsumfrustration heraus blüht das Geschäft mit den buntbebilderten Katalogbüchern, den Postkarten, Plakaten und anderen Souvenirs. Der Museumsbesucher kann sie in einer trotzigem Ersatzhandlung erstehen, wenn er die bevölkerten Fußgängerzonen durch die Kunstgeschichte ergebnislos hinter sich gebracht hat. Zwar hat sich das Auge inzwischen, herangebildet durch Tourismus und TV, zum erstrangigen Konsumorgan entwickelt, aber der Erwerb tragfähiger Waren bleibt nach wie vor das entscheidende Konsumerlebnis.

Das lässt den Andrang von Besuchern auf den Kunstmessen rätselhaft erscheinen, denn unter ihnen ist der Prozentsatz von Käufern wohl geringer als irgendwo sonst im Panorama des Konsums. Erwartungen auf preiswerte Angebote werden hier demonstrativ ignoriert, allenfalls der stets gegenwärtige Walther König sammelt an seinem Bücherstand die Unentwegten, die sich die ausgestellten Kunstwerke nicht leisten können, aber nicht nach Hause gehen wollen, ohne sich zuvor irgendetwas angeeignet zu haben. Wie lässt sich die Attraktivität der Kunstmesse erklären, wenn schätzungsweise 90 Prozent der Besucher hierherkommen, ohne etwas kaufen zu wollen oder zu können? Nun, wie die richtigen Fußgängerzonen und die neuen Supermuseen bietet die Kunstmesse der Großstadtmasse ein Kollektiverlebnis, dessen Beliebtheit gleich hinter der des Warenerwerbs zu rangieren scheint: die Erfahrung eines Versammlungsrituals, das sich im Vergleich zu den zielgerecht formierten Prozessionen der Weltreligionen ausnimmt wie deren modernes Dementi. Wer sich hier nicht heimisch fühlt, muss eben auf die Teilnahme an der zentralen Volksbelustigung der Gegenwart verzichten; auf den mäandernden Fußverkehr der Paare und Passanten entlang der Auslagen und auf das Kontinuum sprunghaft vagabundierender Blicke des Begehrens.

Menschenhandel. Nicht weniger rätselhaft ist die ökonomische Funktion der Messe. Obwohl die Kölner Kunstmesse fast ein Drittel des Besucherumsatzes der Frankfurter Buchmesse erreicht und beide Warengattungen in etwa den gleichen Anspruch auf gesellschaftliche Relevanz erheben, erwirtschaftet sie bei weitem nicht die gleiche Medienresonanz. Es liegt nicht nur am schlechten Ruf der Branche, nicht nur an den alten Legenden und neuen Wahrheiten, welche

über die Wirtschaftssitten von Galeristen zirkulieren, dass sich das Feuilleton schwer tut, sich mit Sonderbeilagen ähnlich verkaufsfördernd einzuschalten wie etwa bei der Frankfurter Buchmesse. Es liegt auch daran, dass die Galeristen daran wenig Interesse haben. Die Buchverleger brauchen die Medienresonanz, weil bei der Ware Buch die Zahl der Käufer den Erfolg ausmacht. Die Ware Kunst braucht sie nicht, jedenfalls nicht mehr, seit der Traum von der *ars multiplicata*, der ja ein, wenn nicht das Motiv für die Gründung der Kunstmesse gewesen war, verfliegen ist. Der Kunstmarkt geht nicht auf Masse, nicht auf der Zahl der Käufer, sondern auf deren individuelle Potenz. Einem jungen und unerfahrenen Kollegen erteilte der legendäre Galerist Alfred Schmela einst den portosparenden Rat, dass eine Galerie mit 50 Adressen auskomme, und selbst das seien noch zu viele.² Denn der Kunstmarkt, so ließe sich diese kompetente Auskunft interpretieren, ist auch ein Menschenhandel –, nicht etwa einer mit Künstlern, die im Überfluss vorhanden sind, sondern einer mit der lange Zeit raren Spezies engagierter und zahlungskräftiger Sammler. Diese Sammler, von denen ein Galerist leben und seine Künstler leben lassen kann, sind ungleich kostbarer als die Kunst, die sich ihnen anbieten lässt. Es sind ihre Adressen, die sich im *art diary*, dem gnadenlosen Branchenverzeichnis, das ansonsten keine Adresse auslässt, als einzige *nicht* finden lassen. Wer einen solchen Sammler aufgebaut oder zufällig aufgetan hatte, achtete noch in den 70er Jahren sorgfältig darauf, dass dieser als Privatbesitz respektiert wurde, und vermittelte ihn, wenn es nicht mehr anders ging, an Konkurrenten nur um den Preis von Prozentanteilen weiter, von denen mancher Sammler erst dann erfuhr, wenn es zum Streit kam. Inzwischen sind solche Zugangsgewinne selbstverständlich, weil sich viele Sammler Berater leisten, die als Zwischenhändler mehr Zeit und Ahnung haben, den unübersichtlichen und wechselhaften Markt ganzjährig im Auge zu behalten.

Hat ein Galerist eine Handvoll kapitalkräftiger und investitionsfreudiger Kunstliebhaber für sein Programm gewonnen, kann er es sich leisten, zu seinen Vernissagen auch andere Leute einzuladen, um sie mit verträglichen Weinen zu bewirten. Leute, die nur sehen und gesehen werden wollen, vielleicht auch nur die Sammler sehen möchten, die so viele rote Punkte an den Bildern hinterlassen, denen es aber freigestellt bleibt, sich auch blicken zu lassen. Oft sind sie schon wieder weg, bevor die Eröffnung beginnt. Man könnte den Verdacht entwickeln, dass die Vernissagen eher eine Art Kulturprogramm der Galeristen bilden. Mit ihren wirtschaftlichen Interessen haben sie zwar insofern zu tun, als künftige Sammler hier ab und zu ihre Schlüsselerlebnisse haben, aber solche

2 Hans-Jürgen Müller: Kunst kommt nicht von Können, Zirndorf 1976, S. 28



Britta Lauer, *Portrait des Auteurs*, 1997

Spontanbekehrungen gelten als selten. Dahinter steckt wohl eher die Überlegung, dass es ratsam ist, die aktuelle Kunst auch in das Gespräch der Besitzlosen zu bringen, damit der Sammler überhaupt verstanden wird, wenn er von seinen Bildern spricht. Wie jeder andere Besitz wird schließlich auch der von Kunst erst zum vollendeten Genuss, wenn er bewundert wird. Deshalb gilt es, die geschlossene Gesellschaft von Künstlern, Händlern und Sammlern auch einem Publikum zu öffnen, das sich umso zahlreicher und begeisterter einstellt, je weniger es sich die ausgestellten Werke leisten kann. Damit gelingt es dieser Branche wohl als einziger, Öffentlichkeit nur um den Preis des Drucksachenportos der Einladungen als *publicity* herzustellen. An Premierenabenden in Köln erreicht der dadurch angeregte Publikumsverkehr die Dimensionen eines veritablen Innentourismus, der eher amüsiert zur Kenntnis genommen wird. Wenn jedoch die Messeverwaltung jedes Jahr die Steigerungsraten der Besucherzahlen vorzählt wie ein stolzer Museumsdirektor, dann kann man die Qualen ermesen, welche die Galeristen durchlitten haben müssen, die genau wissen, dass Laufpublikum die Messen vielleicht groß, aber keineswegs fett macht. Unter diesen Massen finden sich die wichtigen Sammler in homöopathischer Dosis, ein feines Konzentrat empfindlicher Herrschaften, die es auf Antrieb aus dem Fußvolk herauszufiltern und hervorzuheben gilt, um das Verkaufsgespräch nicht ganz so prosaisch verlaufen zu lassen, wie sich die Kunstmesse insgesamt ausnimmt.

Die permanente Überschwemmung ihrer Kojen mit ruppig gestylten Möchtegernkünstlern und feingemachten Studienräten beschert den Galeristen dagegen genau das Publikum, das ihnen bereits zum sprichwörtlichen Feindbild geronnen ist. Die Tage, an denen man solche Wichtigtuer in den Kojen duldet, sind ohnehin nicht die entscheidenden Tage der Messe. Wenn sich das gemeine Volk die weintrinkenden Insider auf den wenigen Sitzgelegenheiten ansehen darf, ist der wichtigste Tag schon gelaufen, der erste, an dem nur geladene Gäste willkommen sind: Museumsdirektoren, die genauso wie die Kritiker zu viel zu tun haben, um ständig in Ateliers laufen zu können, und daher die Vermittlungsleistung der Galeristen zu schätzen oder zumindest zu nutzen wissen; Sammler, die noch gut genug zu Fuß sind, um in allen Ecken des weitläufigen Geländes sicherzustellen, dass ihnen kein verhasster Konkurrent ein kapitaless *piece* vor der Nase wegkauft; Gelegenheitskäufer, die in schlechten Zeiten herzlich begrüßt werden; Künstlerstars, die man hier live bewundern, womöglich sogar ansprechen kann. Diese immer noch zahlreichen Privilegierten wissen nicht alle, dass andere Privilegierte schon vor ihnen da waren, nämlich die Galeristen selber. Denn manche von ihnen nutzen die Tage des Aufbaus auch, um bei Kollegen Werke auszumachen, für die sie einen Sammler wissen, den sie aber nicht

verraten möchten. Weswegen diese Werke ihnen nicht immer verkauft werden, damit nämlich der Kojeninhaber selber den Sammler enttarnen kann.

Macht der Sammler. Während es in der freien Marktwirtschaft keine Ware gibt, die nicht jedem, der sie bezahlen kann, auch erwerbbar wäre, zeigt der Kunstmarkt Züge einer Verwaltung des Mangels, wie sie der Planwirtschaft des Sowjetkommunismus nachgesagt wird. Denn hier wird die wirklich wertvolle Ware zugeteilt, wobei es völlig unerheblich ist, an welchem Platz der Käufer- Schlange man sich eingefunden hat. Vielmehr zählt, was man ins Spiel bringt. Nur wer bereits durch eine gute oder wichtige Sammlung ausgewiesen ist, kann darauf hoffen, gute oder wichtige Stücke kaufen zu können. Hat ein solches Prachtstück den Besitzer gewechselt, ist nicht nur der Käufer auf seinen Rang stolz, sondern auch der *dealer* zufrieden, denn ihm liegt daran, ein solches Stück gut zu *platzieren*, wie das Zauberwort für die Transaktion lautet. Der Ruf der Sammlung wird auch auf die Neuerwerbung ausstrahlen, was nicht diesem Bild, sondern noch unverkauften Werken desselben Künstlers zugutekommen wird. So können Galeristen, die in Wahrheit um die Sammler buhlen, diesen den Eindruck verschaffen, um die Gunst der Galeristen buhlen zu müssen –, ein vertrackter Triumph, den die Günstlinge der Stunde, erst recht aber die wenigen Qualitätsbetriebe auskosten dürfen.

Es ist das Geld der Sammler, das der Branche nicht nur eine bemerkenswerte Diskretion diktiert, sondern auch ihre Haussen und Baissen maßgeblich steuert. Ambition, Eifersucht und Leidenschaft, aber auch Bildung und Souveränität dieser Sammler machen den wichtigsten Aktivposten in den Bilanzen der Händler aus: Damit gilt es zu kalkulieren und zu gewinnen. Was sich in den letzten zwanzig Jahren im Markt aktueller Kunst bewegt hat, war mindestens ebenso eine Entwicklung dieser Sammlerkonkurrenz wie eine der Stile und Strömungen. Für den internen Wettbewerb der Sammler ist die Öffentlichkeit des Marktes das beste Versteck. Hinter der Aufmerksamkeit, welche die Bilder erwecken, sind ihre Schachzüge und Transaktionen kaum sichtbar. Daher ist das Marktgeschehen, so offen es sich auf der Messe präsentieren mag, selbst für den Profi ziemlich undurchsichtig und häufig nur aus Anekdoten hochzurechnen.

Weil sich das Kunstwerk auf der Messe als käuflich darbietet, festigt es bei uneingeweihten Besuchern den Eindruck, es befinde sich in einem Übergangsstadium, bevor es in einer Privatsammlung zur Ruhe komme. Der Eindruck täuscht gründlich, denn die Beweglichkeit der Sammler hält die Werke auch dann noch in diesem Schwebezustand, wenn sie in Ausstellungen und Sammlungskatalogen den Eindruck einer statischen Existenz jenseits der Käuflichkeit erwecken. Die Sammler werden deswegen nicht nur von den Galeristen

umworben, sondern auch gefürchtet. Je wichtiger sie sind, desto fataler sind die Folgen, wenn sie in einer unvorhergesehenen Kapriole ganze Sammlungsblöcke wieder abstoßen oder das fiktive Preisniveau der Branche auf eine unerwünschte Probe stellen, indem sie zeitgenössische Werke über ein Auktionshaus verkaufen. Bei normalen Weiterverkäufen muss das Werk nicht unbedingt das Licht der Öffentlichkeit erblicken, manche werden nur umgeräumt. Schauplatz dieses Warenumschlags sind Lagerplätze, die sich zur Kunstmesse verhalten wie Schwarze Löcher zu einem leuchtenden Stern. Es sind Speditionskojen, welche die Galeristen und ihre besseren Sammler anzumieten gezwungen sind, um ihre Großformate zwischenzulagern. Hierhin kehren auch viele der unverkauften Werke der Messetage zurück, in die Obhut von Wachleuten, die noch weniger als Museumswächter eine Vorstellung davon haben dürften, welche Schätze sie hüten. Sie bewachen veritable Galerien der zeitgenössischen Kunst, ein Konglomerat von Stilen und Moden, das in noch beliebigerer Zusammenstellung in den Kojen lagert, als eine Kunstmesse sie je zustande brächte. Solche Galerien dösen unter Ausschluss der Öffentlichkeit vor sich hin, und wer als Privatsammler eine ihrer Kojen besetzt (und regelmäßig ausdünnt), wird von seinen Kojennachbarn sorgfältig daran gehindert, sich einen Überblick in den anderen Dunkelkammern dieses *musée imaginaire* zu verschaffen. Auch muss er selber seine Schätze im Dunkeln lassen, damit die Spekulation ihren Reiz behält.

Verschwörungstheorie. Die wachsende Macht der Sammler bleibt auch deswegen im Dunkeln, weil sich viele Kritiker des Marktes an den Händlern schadlos halten. Über deren Beitrag zur Vermarktung der Kunst glaubt man bestens im Bilde zu sein, da eine beliebte und griffige Theorie sie als monolithischen Block cleverer Krämerseelen ausgibt, die ebenso geschickt wie skrupellos die neuesten Trends absprechen und durchsetzen. Eine solche Vorstellung überschätzt jedoch völlig das Ausmaß an Gemeinsamkeiten, die diese Einzelkämpfer an einen Tisch, geschweige denn in ein Boot bringen könnten. In Wahrheit machen sie sich untereinander respektlos mehr Ansehen streitig, als die Branche insgesamt überhaupt besitzt. Gerade dem unbeteiligten Beobachter muss auf Dauer klar werden, dass die Händler der modernen Kunst in Charakter, Temperament und Biografie mindestens genauso unterschiedlich sind wie die Künstler, die sie vertreten. Aber die Verschwörungstheorie überschätzt nicht nur die Homogenität des Betriebs, sie unterschätzt ebenso fahrlässig den hohen Anteil von Improvisation, Vogelschau und Rätselraten im Gewerbe schnell verblicher Neuheiten, die schwierige Astrologie des Starkults.

Nichtsdestoweniger gelang dieser Theorie ihre letzte große Frischzellenkur genau zu jener Zeit, als der erste Kölner Kunstmarkt seine Pforten öffnete, weil

sie die grauen Zellen der Studentenbewegten akquirierte. Sie hat sich bis heute als Ausweis distanzierter Kennerschaft auch in besseren Kreisen gehalten. Die wenigsten, die dieses Argument nachbeten, scheinen zu ahnen, in welcher solider antisemitischen Tradition sie sich damit bewegen; in einer Tradition, die älter ist als die meisten ihrer heutigen Adepten und nur deswegen nicht sofort ins Auge sticht, weil die Flechtheims, Cassirers, Waldens und Neumanns längst aus dem deutschen Inlandmarkt vertrieben sind, den sie einst geprägt, ja maßgeblich ins Leben gerufen hatten. Die Vorstellung überlebt aber auch deswegen, weil sie dem urbürgerlichen Verdrängungswunsch gehorcht, dass im kulturellen Bereich der Markt nicht sichtbar werden darf, der ihn gleichwohl speist und trägt, sondern nur das autonome Werk. Dementsprechend wird dem Kunstmarkt die Hemdsärmeligkeit angekreidet, mit der er jene Fiktion sabotiert. In der Tat bietet er ja den gepflegten Rahmen der Uneigennützigkeit nicht, in dem man die besondere Ware gerne sehen möchte.

Zu Beginn der weiträumigen Vermarktung von Tafelbildern in Deutschland sorgte das Bürgertum mit seinen Kunstvereinen noch selbst für die gewünschte Illusion, im Vormärz, als Georg Weerth seine „Humoristischen Skizzen aus dem deutschen Handelsleben“ schrieb. Dieser frühe bürgerliche Kunstmarkt erblühte bis zur Gründerzeit, um zu Beginn des 20. Jahrhunderts fast überall zusammenzubrechen. An seine Stelle traten die Künstlergenossenschaften, vor allem deren Sezessionen, schließlich die privatwirtschaftlichen, häufig jüdischen Händler. Sie hatten, als das Bürgertum den Genuss der Provokation für sich entdeckte wie einst der Adel den des Pfeffers, mit der modernen Kunst alle Trümpfe in der Hand, um den aufnahmebereiten, aber noch unorganisierten Markt der reichen Privatsammler vor und nach dem Ersten Weltkrieg bestens bedienen zu können. Ihr Schicksal ist bekannt, aber noch nicht ganz begriffen. Denn bis heute verhindert die geistige Bequemlichkeit der Verschwörungstheorie, dass die enorme kulturelle Vermittlungsleistung des Kunsthandels in Deutschland auch nur annähernd verstanden und beschrieben worden wäre. Sie übertrifft bei weitem die der Kritiker und akademischen Kunsthistoriker. Von ihnen ist eine Revision der Verschwörungstheorie daher auch kaum zu erwarten. Stattdessen wird die standesgemäße Marktverachtung fortgeschrieben, zum Teil mit neuem, linkem Vokabular. Die Fülle der Exzesse des Marktes, insbesondere sein Stilverschleiß, bietet noch stets genügend Spielmaterial für diesen Vorbehalt, ohne dass selbst liberale Kritiker auf die Idee kämen, darin die Vorteile von Experimentierfreiheit und Pluralismus zu erblicken, zumindest die andernorts noch umkämpfte „Breite und Vielfalt“. Diese und andere Eigenschaften sind es, mit denen sich Markt und Kunst in der Moderne sehr bald zur Kongruenz gebracht haben. Ihre Affinität manifestiert sich in der Kunstmesse als dem eigentlichen Gesamtkunstwerk der bürgerlichen Marktwirtschaft.

Man wird dem Markt und seiner entscheidenden historischen Bedeutung für die Ausdifferenzierung der modernen Kunst daher nicht gerecht, wenn man ihm nur die Schnelllebigkeit und Spekulationsfreude vorhält, mit der er für die Ausbildung einer „Kunstmarktkunst“ oder „Galeristenkunst“ gesorgt hat. Trotzdem übernehmen seine akademischen und publizistischen Kritiker gern die Perspektive des „entmündigten Künstlers“, wenn sie zum Beispiel bemängeln, dass der Markt die bedächtige Entfaltung eines Lebenswerkes nicht mehr fördert.³ Es ist schließlich nicht mehr als seine Attraktivität, mit welcher der Markt die Kunst auf seine Seite gezogen und damit, wie manche meinen, um ihre Substanz gebracht hat. Es bleibt nach wie vor jedem Künstler unbenommen, diesem Sog der schnellen Profite und des meist kurzlebigen Glamours zu widerstehen, um in angestammten und vom Staat planmäßig erweiterten Reservaten traditionellen Vorstellungen von Kontinuität und Kompromisslosigkeit nachzuhängen. Die Kunst, die von Dauerstipendiaten, Beamten der Kunstausbildung oder von querköpfigen Einzelgängern und Vabanquespielern gemacht wird, hat ja auch weiterhin ihr Forum neben dem Marktgeschehen, nicht zuletzt in den Kunstvereinen. Diese haben sich von ihrer einst markttragenden Rolle zu einem öffentlich geförderten und beachteten Korrektiv des Marktes entwickelt, und so ist der Schaden, den der Markt überhaupt anrichten kann, kleiner, als gerne behauptet wird.

Aber natürlich weist der Markt den Künstlern, die er nicht vermittelt, also den meisten, eine unangenehme Position zu. Sie haben ihre Vermittlung selbst in die Hand zu nehmen und als ihre eigenen Vertreter mit dem Musterkoffer von Mappen und Dias Redaktionen und Ausstellungsinstitute abzuklappen, um auch dort den Kunsthandel bereits am Werk zu sehen. Im Vergleich zu den wenigen Erfolgskünstlern, die den peinlichen Bereich der Selbstdarstellung professionellen Galeristen überlassen können, müssen sich jene Künstler deklassiert vorkommen, welche die Souveränität ihrer Werke nicht in deren Anpreisung hinüberretten können. Umso radikaler sind oft ihre Klagen über den Kunstmarkt. Aber ihre Jeremiaden sind nicht immer glaubwürdig, sondern häufig nur Eigenwerbung. Die Trotzgemeinschaften der Künstlerbünde und Genossenschaften erzeugen mit ihrem Kunstmarktlamento bei öffentlichen Geldgebern nämlich genau das schlechte Gewissen, das sich in Ankäufe und Ausstellungsfinanzierungen ummünzen lässt, die angeblich ein Gegengewicht

3 So der Titel eines Pamphlets von Jürgen Weber, dessen partiell aufschlussreiche Passagen durch eine penetrante und schon fast groteske Propagierung der Verschwörungstheorie sowie eine angestrengte Verständnislosigkeit für die moderne Kunst verleidet werden: Jürgen Weber: Entmündigung der Künstler. Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunsteinrichtungen. München 1979

zum Kunstmarkt darstellen sollen, in Wahrheit aber einen subventionierten Nebenmarkt etablieren, der lokal und regional reich differenziert, wenn auch nicht stets reich dotiert ist. Die größten dieser Nebenmärkte sind „Kunst-am-Bau“ und „Kunst im öffentlichen Raum“; beliefert werden sie überwiegend von lokalen und regionalen Favoriten, die auf dem Kunstmarkt keinen Namen haben und somit umso leichter gegen ihn polemisieren können.

Kunstmarktklagen von Künstlern nehmen sich aber besonders authentisch aus und können Sympathien und Ressentiments aktivieren, wie sie sich auch im Namen des Mittelstandes gegen die Trusts und Konzerne und für den Tante-Emma-Laden mobilisieren lassen. Im Rahmen dieses Kleinunternehmer-Bewusstseins bewegt sich nicht selten das Weltbild von Künstlern, die ihre eigene Marktposition verteidigen möchten, indem sie gegen die Vermarktung als solche antreten. Sie finden umso leichter Gehör, als sie einen wunden Punkt im Selbstverständnis der bürgerlichen Gesellschaft berühren. Denn das Versprechen, die Künste aus dem Prozess der Vermarktung auszunehmen, bildet noch immer den Kern des bürgerlichen Sendungsbewusstseins, stimmt aber heute genauso wenig wie früher mit der Wirklichkeit überein.

Im Anspruch, dieses Versprechen endlich einzulösen, lag eine wichtige Attraktion, die der Nationalsozialismus für die bildenden Künstler besaß. Die staatliche Bewirtschaftung der Kunst durch Aufträge, Ausstellungen und Ankäufe vermochte die Sympathien vieler Künstler mindestens ebenso zu aktivieren wie die Rückkehr zu populären und historisch orientierten Kunstformen. Umso bereitwilliger beteiligen sich gerade Künstler an der Diffamierung der modernen Kunst. Es gehört zur Erfolgslegende der Moderne, das spießige Publikum und die verkrusteten Institutionen als die entscheidenden retardierenden Elemente anzusehen. In der Ausstellung „Entartete Kunst“ triumphierten jedoch gerade die Konkurrenten der Moderne, die von der Moderne benachteiligten und irritierten Künstler, ohne deren Mitarbeit der Anti-Markt der Ausstellung „Entartete Kunst“ nicht zustande gekommen und manche zugleich antisemitische wie antimoderne Hetzpublikation nicht erschienen wäre.

Bereits ein Vierteljahrhundert vorher hatten sich Konkurrenzängste deutscher Künstler vor dem Import der französischen Moderne am Ankauf des „Mohnfeldes“ von Vincent van Gogh durch die Bremer Kunsthalle entzündet. Carl Vinnens Pamphlet „Ein Protest deutscher Künstler“ versammelte schon 1911 wichtige Elemente jener Verschwörungstheorie, mit deren Hilfe sich die Anti-Moderne des Nationalsozialismus später artikulierte.⁴ Wenn sich auch

4 Peter Paret: Die Berliner Sezession. Moderne Kunsts und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin 1983, S. 261-285

nicht alle dieser Elemente bis in die Kunstmarktlamentos unserer Tage erhalten haben, so bleibt das zu Grunde liegende Problem doch das gleiche. Denn die Auswahl der Künstler, deren Vermittlung sich der Kunstmarkt annimmt, erfolgt auf Kosten zahlloser anderer Aspiranten, die eine derartige Präsentation genauso verdient hätten oder es zumindest glauben können, weil ihnen der Ernstfall vorenthalten oder erspart geblieben ist. Aus ihrer Fülle isoliert der Markt seine Heldenfiguren, die eine zum Teil märchenhafte Karriere absolvieren dürfen, deren Voraussetzungen eben die ist, dass nur eine überschaubare Zahl von Kandidaten zugelassen wird.

Triumph des Marktes. Gegen die wachsende Zahl von Künstlern, welche die Akademien verlassen oder sich als Dilettanten Respekt verschaffen, setzt der Markt seine rigide Auswahl als Regulativ durch, das sein Funktionieren erleichtert. Es ist die dabei entfaltete schiere Macht, die seine Kritiker provoziert, und vielleicht dient ja auch die Inszenierung der Kunstmesse dem selbstgefälligen Genuss einer inzwischen unanfechtbaren Vorrangstellung in der Nominierung der repräsentativen Künstler der Gegenwart. Sie ist der eigentliche Skandal, denn dadurch hat der Markt nicht nur die Künstler, sondern auch die unabhängigen Ausstellungsmacher entthront, die sich eine Zeitlang als Richter der Kunst fühlen durften und mit ihren Ausstellungslisten das öffentliche Ansehen ihrer Favoriten erhöhen und das der Ausgelassenen mindern konnten. Auch die Kunstkritiker beziehen einen Teil ihrer Ressentiments aus dem Verblässen ihrer publizistischen Macht. Als hätte es dafür noch eines Beweises bedurft, lieferten ihn gerade die Veranstalter der Kölner Kunstmesse, indem sie einen erst 1973 gestifteten Preis der Kunsthändler für Kunstvermittler bereits 1978 wieder abschafften, nachdem er Willem Sandberg, Alfred Barr jr., Arnold Bode, Paul Wember, Knud Jensen und Giulio Carlo Argan verliehen worden war. Eine derartige Reverenz braucht der Markt niemandem mehr zu erweisen, denn über die von ihm selbst geschaffene und repräsentierte Öffentlichkeit bestimmt er das Bild der Gegenwartskunst heute weitgehend selbst; im Verbund mit den Sammlern erreicht er es schon durch Nachdruck, dass sich seine Wertungen auch durchsetzen – und sei es nur für die Dauer der Amortisierung seiner Investitionen. Der glänzendere Triumph war zweifellos der über die Ausstellungsmacher. Dabei gab die documenta, die sich zur internationalen Börse der modernen Kunst hätte entwickeln können, das Vorbild ab, gegen das sich die Kunstmesse etablierte. Einer ihrer wichtigsten Mitbegründer, der Kölner Händler Rudolf Zwirner, hatte 1959 als Sekretär die zweite documenta mitorganisiert und somit konkrete Vorstellungen davon, wie ein Konkurrenzunternehmen in der Eigenverantwortung des Handels aufzuziehen war. Inzwischen ist es die Messe,

auf der die Newcomer alljährlich unter Extrembedingungen getestet werden, nämlich denen der Verkäuflichkeit, bevor sie Kettenreaktionen im Ausstellungsbetrieb der Kunsthallen und Museen auslösen. In dieser Nahrungskette ist die documenta seit Mitte der 60er Jahre häufig das Schlusslicht gewesen.

Während sich die Künstler des 20. Jahrhunderts weitgehend vergeblich darum bemühten, den Kunstbegriff zu verändern und die Kunst zu transformieren, ist dem Markt genau das fast mühelos gelungen. Er diktiert die Bedingungen, unter denen Kunst wahrgenommen wird, in jeder Beziehung, woraus noch lange nicht zu folgern ist, dass das Resultat beklagenswert sein muss. In ihrer Heterogenität hält die Messe stets auch das Gegengift für ihre eigenen Rezepte auf Vorrat, sei es, dass es sich Optionen für die Revision ihrer eigenen Vorjahrespropaganda offenhält, sei es, indem sie auf moderne Klassiker zurückgreift, deren Einbeziehung dem Gründungsprogramm widerspricht und trotzdem den langfristigen Erfolg sichern half.

Dieser Erfolg ist nicht mehr zu bremsen. Er ist vielmehr in ein neues Stadium eingetreten, als sich mit Frankfurt am Main und Hamburg kürzlich zwei bis dahin kaum einschlägige Städte als Standorte von Kunstmessen anboten. Die planmäßige und unverblünte Abwerbung von Spezialisten, die in anderen Städten solche Kunstmessen langfristig etabliert hatten, galt gleichsam der Software einer Infrastruktur, die sich inzwischen als genauso standortneutral und mobil erweist wie ihre Ware. Es ist nicht die schlechteste Pointe, dass der Kunstmarkt, der entscheidend für die Mobilität des Kunstwerkes gesorgt hat, selbst zur mobilen Instanz wird, indem etwa die Hamburger Kunstmesse als Probefall dafür gewertet worden ist, ob sich solcherart nicht verschiedene Städte nacheinander abklappern ließen, wobei eine solche mobile Messe das lokale Publikum endgültig zum Testmarkt degradieren würde. Frankfurt brauchte sich bei seinem Versuch, Standort einer Kunstmesse zu werden, erst gar nicht als Testmarkt zu empfehlen. Solche Bemühungen wären für die Branche belanglos und eher belustigend gewesen, hätte dahinter nur die Ambition einer Kulturverwaltung gesteckt und der Versuch, kulturelles Prestige abzuwerben, wie es mittlerweile auch schon ein Markt verströmen kann. Aber hinter der Offerte steckte mehr, denn Frankfurt ist der deutsche Standort einer neuen Klasse von Kunstsammlern, die international den klassischen Einzelgängern, aber auch den patenteren Museen den Rang abzulaufen beginnt. Corporate collectors ist das Rufwort für diese neue Klasse, die sich aus Banken, Versicherungen und Konzernen rekrutiert, deren Vertreter nicht in die eigene, sondern in die Firmenkasse greifen, wenn sie mit einer zeitgemäßen Innendekoration für die Motivation ihrer Mitarbeiter sowie für Aufsehen bei Besuchern sorgen. Mit seiner Ausstellung „Corporations & Products“ hat der kluge Maler Georg Jiri Dokoupil ihnen

bereits 1985 in der Kölner Galerie Paul Maenz ein vorausseilendes Denkmal gesetzt, als er der Deutschen Bank ein großes Gemälde widmete und den Gotha der deutschen und multinationalen Konzerne mit Namenskeramiken ihrer Produkte ausbreitete.

Die Meldung aus Frankfurt wurde erwartet, und sie war für die Branche nicht uninteressant, weil sie mit den neuen En-Gros-Sammlern noch nicht auf vertrautem Fuße lebt. Teils tut sie sich schwer, ihre herkömmlichen Verbündeten zu vernachlässigen, also die Privatsammler, die in vielem die Leidenschaften teilen, die auch manchen Händler umtreiben. Teils beobachtet sie mit Unbehagen, wie sich eine neue Sorte fliegender Händler zwischen den anonymen, unentschlossenen, oft auch ahnungslosen Konzernen und den Galeristen ansiedelt, arbeitslose Kunsthistoriker darunter, umgesattelte Versicherungsagenten, Ausstellungsmacher und andere unkalkulierbare Gesellen, die als Art consultants firmieren. Die Branche hat nämlich, was ihre Kritiker gerne übersehen, auch eine Art Ehrenkodex. Er knüpft sich, wie vage auch immer, an die Mission einer Kunst, deren Tauschwert nur die unbeholfene Übersetzung eines unauschöpflichen Gebrauchswertes ist. Gerade zynische, arrogante, ausgebuffte oder penetrante Händler geraten bei genauerer Betrachtung in den Verdacht, es an Sendungsbewusstsein mit ihren Künstlern aufnehmen zu können. Sie gewöhnen sich nur schwer an anonyme Sammlerkombinate, die nicht greifbar sind, keine Schwächen haben und keine Stärken.

Aber die Herausforderung ist da, und keiner kann es sich leisten, sie zu ignorieren, zumal die Aussicht auf Gewinn nicht als ehrenrührig gilt. Und das ganz große Geld, das die Kritik stets bei ihnen vermutet, verdienen wohl die wenigsten Galerien allein mit der Kunst. Die Preisentwicklung, die sie selbst vorangetrieben haben, kann gegen sie zurückschlagen, wenn sich ihre Künstler plötzlich als gute Geschäftsleute erweisen, die nicht rechtzeitig mit passenden Verträgen gebunden worden sind. Denn die rigorose Vermarktung ihrer Werke hat auch die Mentalität der Künstler verändert. Damit hat sich dann ein Galerist herumzuschlagen, wenn es etwa darum geht, einem Künstler, den er selbst durchzusetzen half, nun die Werke abkaufen zu müssen, die zuvor erst nach einem erfolgreichen Weiterverkauf abgerechnet und auf die allenfalls Vorschüsse gezahlt worden waren. Dann gilt es plötzlich, für eine Jahresproduktion Tagespreise vorzustrecken, deren Beständigkeit niemand garantieren kann.

So findet der Kunstmarkt die Grenzen seiner Souveränität nicht allein in der Unberechenbarkeit der Sammler, sondern auch im Eigensinn jener Künstler, die er erfolgreich in sein Vertriebssystem eingeschleust hat. Denn die Künstler kommen nicht umhin, den Markt, der ihre Freiheit gewährleistet, auch zu studieren, um ihre Spielräume behaupten zu können. Hans Haacke, der dieses Studium

zu einem Thema seiner politischen Konzeptkunst gemacht hat, hat die Entwicklung folgendermaßen charakterisiert: „Viele Künstler glauben sicher, in der Kunst könnte und sollte man ungehindert ausdrücken, was einen bewegt, daß sie eine Freizone sei, in der das nüchterne Zweck/Mittel-Denken des Geschäftslebens keine Gültigkeit hat. Diese etwas utopischen Erwartungen werden oft durch Erfahrungen mit der Kunstszene erschüttert. Für den einzelnen Künstler hat das dann manchmal verheerende psychologische Folgen. Selbst wohletablierte Künstler kranken daran bis zum Lebensende. Bei manchen schlägt diese Entfremdung dann in eine rigorose Unternehmermentalität um.“⁵

Inmitten solcher Widersprüche entwickelt sich erkennbar ein markanter Teil der zeitgenössischen Kunst als impliziter Kommentar. Die Künstler, deren Eigensinn das eigentliche und kaum ausschöpfbare Kapital des Kunstmarktes darstellt, wissen zum Teil auch, diesen Eigensinn für die Bestimmung ihrer Lage zu nutzen, für die Auseinandersetzung mit der Herausforderung des Marktes. Ein beträchtlicher Teil der zeitgenössischen Kunst lässt sich überhaupt nicht verstehen, wenn man ihn nicht vor diesem Hintergrund betrachtet, wobei die Formulierungen umso hermetischer werden können, je populärer der Markt wird (was etwa für das Werk von Marcel Broodthaers galt). Allein dafür muss man der bildenden Kunst eine eminente gesellschaftliche Relevanz und Aussagekraft zuerkennen. Darin ist sie vielleicht ihren Kritikern voraus, die – noch im Glanz ihres einstigen Ansehens befangen – auf den Markt herabsehen, ohne zu bemerken, dass dieser es sich inzwischen leisten kann, ihre Tätigkeit erfolgreich zu ignorieren.

Selbstportrait als Randerscheinung. Die ablehnende Kritik beeinflusst das Marktgeschehen nämlich überhaupt nicht mehr, gleichgültig, aus welcher kompetenter Feder sie stammen und in welchem renommierten Organ sie erscheinen mag. Das gilt allerdings auch für die engagierte, positive Stellungnahme zur zeitgenössischen Kunst, also für alle, die als „Schreiber“ oder „Ausstellungsmacher“ – wie es im Jargon der Branche heißt – in die Vermittlung der zeitgenössischen Kunst verwickelt sind und damit nolens volens auch in das Marktgeschehen. Es gehört zwar außerhalb des Marktes zum guten Ton, diese Figuren für bestechlich zu halten, jedenfalls für nicht ganz astrein. Aber derartige Unterstellungen haben rapide an Realitätstüchtigkeit verloren, falls sie je eine besaßen. Denn die wahre Macht des Kunstmarktes und seines Einflusses hat nicht begriffen, wer glaubt, dass hier noch Bestechungsgeschenke oder andere

5 Hans Haacke im Gespräch mit Noemi Smolik, zit. nach der Tonbandabschrift Haackes (1986)

Motivgaben eine nennenswerte Rolle spielten. Im Gegenteil, ihr Ausbleiben ist Indiz für das Ende einer Symbiose, in der einst Händler, Künstler und Kritiker für die Durchsetzung der modernen Kunst wirksam waren. Wenn die Gründung der Kölner Kunstmesse 1967 als ein wichtiges Datum in die Geschichte der Kunstvermittlung eingegangen ist, dann auch deshalb, weil sie das Ende jener heroischen Durchsetzungsphase der modernen Kunst signalisierte, die in Deutschland gleich zweimal zu absolvieren war, vor und nach dem Nationalsozialismus.

Für diese Durchsetzungsphase lassen sich die Namen berühmter Kunsthistoriker, Kritiker und Kunstschriftsteller nennen, deren Wort für den Erfolg als wichtig galt. Sie haben heute keine Erben, jedenfalls nicht hierzulande. In den USA, wo die Mediengläubigkeit so groß ist, wie es hier einst die Wissenschaftsgläubigkeit war, spielt das dunkle Wort des Kunsthistorikers noch eine wichtige Rolle in der Werbestrategie. In Europa jedoch, jedenfalls in der Bundesrepublik, belegen die Kunstmesen, dass der Kontakt zwischen Händler und Sammler dieser Instanz nicht mehr bedarf. Sie belegen es bis in ihren Aufbau hinein.

Wer sich anhand des gedruckten Lageplanes im Messegelände orientiert – immerhin hält man damit eine der wenigen präzisen und zuverlässigen Schriftquellen über die Marktverhältnisse in Händen –, bemerkt, dass die Kunstzeitschriften mit ihren Ständen entweder gar nicht notiert sind oder erkennbar an den Rand des Geschehens gedrängt wurden: Sie siedeln an der Peripherie der Kojenstadt. Darunter sind die ganz wenigen Publikumszeitschriften, die sich nicht nur der modernen Kunst widmen, daher auch die größten Auflagen haben, aber gerade deswegen hier nicht das größte Ansehen genießen. Es sind vor allem die Magazine des Aktuellen und die Farbpostillen der Neuigkeiten. Wie kleine Parasiten sitzen sie in der Außenhaut des Messe-Elefanten, saugen Informationen und Inserate in unterschiedlich seriösen Mischungsverhältnissen aus seinem Kreislauf und reiten schwankend mit, wenn sich der Koloss bewegt, als hätten sie selbst die Richtung ausgegeben, die er gerade einschlägt. Beim nächsten und übernächsten Richtungswechsel sind sie aber immer noch dabei und versuchen, vom Kamm des Giganten aus den Eindruck eines souveränen Zwerges auf den Schultern eines weisungsbedürftigen Riesen zu schinden. Dem Koloss ist es weitgehend egal. Ihn kümmert es wenig, was der symbiotische Beitrag der kleinen Reisegesellschaft sein mag, die mit ihrem meist putzigen Finanzvolumen bequem in eine seiner Poren passt.

In der Tat verwöhnen Galeristen die Mitarbeiter solcher Zeitschriften nicht gerade. Pressearbeit leisten sie sich wie den Wein zu ihren Vernissagen als eine Art Luxus: kann sein, muss aber nicht sein, macht vielleicht einen guten Eindruck, aber auf wen? Eine derartige Herablassung mag manche unter den

Autoren verwundern, die neidvoll sehen, wie aufwendig ihre Kollegen in der Musik- oder Literaturkritik von den Verlagen bemustert werden. Andere erblicken darin vielleicht auf Dauer eine willkommene Hygiene der Unabhängigkeit. Für die Galeristen stellt sich diese Frage freilich gar nicht. Warum sollten sie auch, solange stets nachwachsende Schreiber in ihrer Rolle als Durchlauferhitzer der letzten Trends halbwegs funktionieren, diese Narren auch noch hofieren, die doch nicht einmal kapiert haben, um wieviel einträglicher es ist, Kunst zu verkaufen, als darüber zu schreiben? Wer schon durch diese Berufswahl seine ökonomische Unbedarftheit unter Beweis gestellt hat, der kann auch ästhetisch nicht ganz richtig im Kopf sein: So das kaum verhohlene Fazit ihres allenfalls zerstreuten Nachdenkens. Lediglich Anfänger unter den Galeristen suchen den Kontakt zu den Vertretern dieser Öffentlichkeit, die sich dann aber bald als weitaus weniger werbewirksam herausstellen als erwartet. Dauerhafte Beziehungen zu Autoren knüpfen nur wenige Sonderlinge der Branche, die sich eine untypische, anachronistische und fast luxuriöse Liebe zum Wort erhalten haben und in deren Katalogen sich die einst angesehenen Deutungen und Sinnstiftungen ausnehmen wie generös mitgeschleppte Fossilien einer untergegangenen Kleingattung. So geht man denn auch als Autor nicht mit dem Selbstbewusstsein über die Messe, das man geschickt oder penetrant seinen Texten einschreibt, sondern wie die meisten Kollegen als Kunde zweiter Klasse, der um kostenlose Information und gefällige Beachtung ansteht. Selbst die größten Maulhelden werden hier beim Zuhören beobachtet.

In der Tat ist der Marktwert, den ein Autor besitzt, in seinen feinen und groben Schwankungen hier für ihn konkret erfahrbar, vor allem dann, wenn die Notierungen an der doppelten Börse der Redaktionen und Galerien gleichermaßen fluktuieren. So pendeln die Papiertiger, wie auch den Rest des Jahres, zwischen den Kojen der Galeristen und den Redaktionstischen und schaffen es womöglich, sich für ein paar Tage wichtig vorzukommen. Nach Hause zurückgekehrt, belehrt sie dann ein unvorsichtiger Blick in ihre Kontoauszüge wieder über ihre völlige Entbehrlichkeit, denn die Honorare, die hier in der Regel verbucht werden, würde selbst ein gestandener Idealist als zuverlässige Indikatoren gesellschaftlicher Unerheblichkeit anerkennen. Geld, das haben sie auf der Kunstmesse erleben dürfen, hat mit Kunst mehr zu tun denn je, aber nicht das Geld, das *sie* an ihr verdienen. So zählen auch sie zu den Kandidaten für einen Kunstmarktkater, der allerdings, genau wie die anderen branchenüblichen Intoxikationen, vor Rückfällen nicht bewahrt.